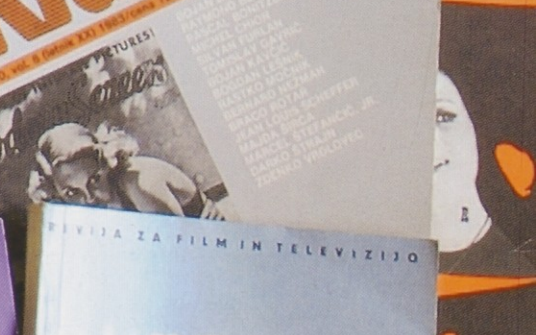
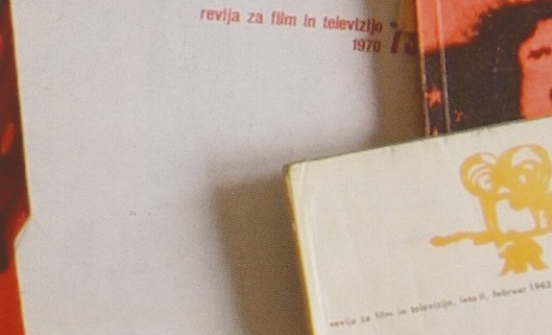
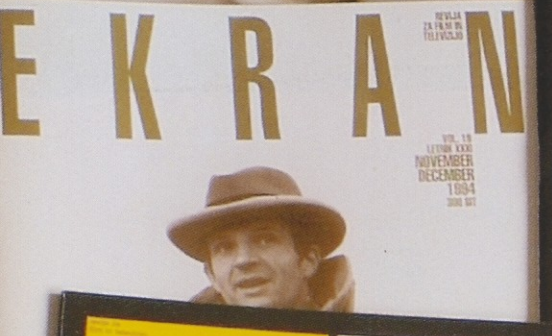
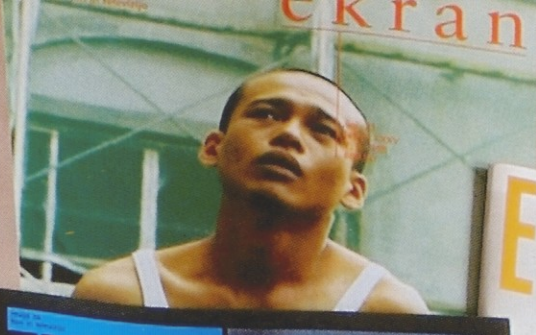


ekran

revija za film in televizijo



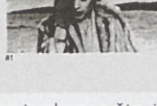
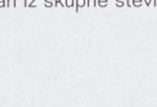
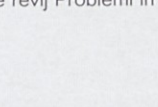
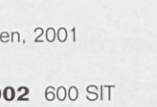
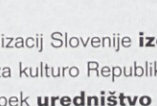
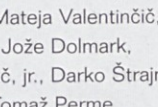
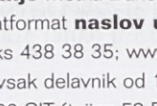
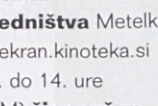
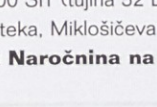
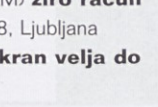
vol. 27 ■ letnik XXXIX ■ 9-10 2002 ■ 600 SIT



Ekran

revija za film in televizijo

PROBLEMI | ekran 27

67 (SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN Mitch hitro vozi z leve proti desni proti ozadju.	Mitch viden	fikano	daleč		
68 BLIŽNJI PLAN Melanie gleda Mitcha, ki je desno zunanji kadra.	Melanie videča	fikano	blizu		
69 (SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN Mitch vozi po cesti z leve proti desni. Zelo rahel stranski prenik kamere na koncu kadra, da bi sledil avtu.	Mitch viden	fikano (1/2 gibanje)	daleč		
70 VELIKI PLAN Melanie gleda proti Mitchu, ki je desno zunanji kadra.	Melanie videča	fikano	daleč		
71 (SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN Mitch avto izgine na desno. Zelo rahel stranski prenik na koncu kadra.	Mitch viden	fikano (1/2 gibanje)	daleč		
72 VELIKI PLAN Melanin nasmehek, ko gleda Mitcha zunanji kadra.	Melanie videča	fikano	blizu (veliki plan)		
73 SPLOŠNI PLAN Z GIBANJEM Kamera pokaže pomol (Melanie se zunanji kadra priložuje pomolu).	pomol	gibanje	daleč		
74 VELIKI PLAN Melanie se smehlja.	Melanie videča	fikano	blizu (veliki plan)		
75 DALJNJI PLAN Z GIBANJEM Kamera pokaže nabrežje v trenutku, ko se Mitch pojavi v ozadju, spremlja ga z zasledom na desno, ko teče proti koncu pomola, kjer se ustavi in oska.	Mitch viden	gibanje	daleč		
76 VELIKI PLAN Melanie se smehlja: njen pogled se spreminja, ko dvigne oči.	Melanie videča	fikano	blizu		
77 SPLOŠNI PLAN Nebo, pet leti v osredje na levo; odleti proti ozadju na desno.	ptič	fikano	blizu daleč		
78 BLIŽNJI PLAN Melanie: pet leti proti osredju na desno, rani Melanie v glavo, izgine proti ozadju na desno.	Melanie ptič	fikano	blizu		
79 SPLOŠNI PLAN Ptica leti proti osredju na desno, nato proti ozadju na levo.	ptič	fikano	daleč		
80 DALJNJI PLAN Mitch potakne po nabrežju, pozorno gleda Melanie zunanji kadra.	Mitch videči	fikano	daleč		
81 BLIŽNJI PLAN Melanie se grine za glavo, odmakne roko in pogleda roko vico.	Melanie videča - roka	fikano	blizu		
82 VELIKI PLAN (VLOŽEK) Kri na Melanieinem orokavčnem ka- zalcu.	Melanie prst	fikano	blizu (veliki plan)		

stran iz skupne številke revij Problemi in Ekran

3

uvodnik

Simon Popek Je slovenski film mrtev?

4

ekran 40

Zdenko Vrdlovec Pregled Ekrana 1976-1990

12

digitalno

Jurij Meden Digitalni film kot orodje politične misli

14

slovenski film

Simon Popek Slepa pega

Mateja Valentinčič Vladimir

Nerina Kocjančič Slovenski film na evropskem zemljevidu

18

ekranove perspektive

Simon Popek Pablo Trapero in novi argentinski film

20

festivali

Živa Emeršič Solun 2002

Sabina Đogić San Sebastian 2002

27

kritika

Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Gorazd Trušnovec

32

slovar cineastov

Bruno Solina Hou Hsiao-hsien

Na naslovnici:

Mambo tisočletja, Hou Hsiao-hsien, 2001

vol. 27 letnik XXXIX 9-10 2002 600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn lektorica Mojca Hudolin oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme osvetljevanje filmov in tisk Matformat naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!

JE SLOVENSKI FILM MRTEV?

Naslov tokratnega uvodnika je morda pretirano dramatičen, vendar v trenutnem stanju kar primeren; nenazadnje se nanaša na krik mlade režiserke Hanne A. W. Slak, s katerim je zaključila svoj tekst z januarskem *Kinotečniku*: "Moj film je mrtev, naj živi film!" Odkod bojazen, da je slovenski film v zadnjih vzdihljajih, se boste vprašali? Razlog je razmeroma banalen in preprost, domači film ne najde več poti v kino dvorane, natančneje, ne najde poti do svoje ciljne publike. Koncem leta 2002 se je namreč prvič od odprtja Koloseja zgodilo, da slovenski film ni igral v eni izmed dvoran v centru mesta (Komuna, Vič, Kompas); niti vzporedno s predvajanjem v multikinu, kar je bila običajna praksa, niti kasneje. *Slepa pega* je bila obsojena, da se v predprazničnem času v BTCju izgubi med visokopračunskimi spektakli, nakupovalno mrzlico in zabave željnimi obiskovalci. Film preprosto ni imel nobenih šans, kar pričajo rezultati obiska: manj kot dva tisoč gledalcev v Ljubljani, kar dela *Slepo pego* enega najslabše gledanih slovenskih filmov vse časov! A če smo pred leti razloge za ignoranco gledalcev lahko iskali v porazni kvaliteti teh filmov (spomnite se *Halgata*, *Brezna*, *Patriota*), je bila *Pega* vendarle film z opazno festivalsko cirkulacijo (Locarno, Chicago, Solun) in ugodnimi odzivi med kritiko in (maloštevilnim) občinstvom. Priča smo torej vse večji – in elegantni – diskriminaciji slovenskega filma. Film zabrišejo v Kolosej, mu dajo teden ali dva časa, nakar ga z argumentom, da ga tako ali tako nihče ni hotel gledati, vzamejo s sporeda. Nihče ne pomisli, da je bil morda napačno plasiran, da v Koloseju za slovenski film ni ciljnega občinstva, sploh za tako "težko" temo kot ga nosi *Pega*.

Zadnjič sem na nacionalki gledal decembrsko filmsko oddajo *Umetni raj*, ki je rekapitulirala leto 2002, in kar nisem mogel verjeti svojim očem in ušesom, kakšne argumente so gostje za omizjem (po en kritik in producent ter dva režiserja) navajali za upad gledanosti slovenskega filma v zadnjih dveh letih, ki se je po odprtju multikina čez noč prepolovila. Med glavnimi argumenti je obveljal naslednji, da so leta 2000, ko je obisk slovenskega filma dosegel najvišjo stopnjo, pač posneli več komedij in lahkotnejših žanrov, medtem ko zadnje čase snemajo le še depresivne teme!

Mestne dvorane bi bilo nujno in smiselno profilirati, saj trenutno vlada brezglavi eldorado. Zakaj v Komuni ob novemu Bondu sedim ob tridesetih dušah, če mu je mesto v Koloseju, kjer se nahaja devetdeset procentov njegovega ciljnega občinstva? Zakaj se tam ne more vrteti slovenski film, ko pa si ga v centru ljudje želijo gledati? Ko v Slovenski kinoteki po zaključku komercialne (sic!) eksploatacije ponavljajo slovenske filme, so predstave praviloma polne ali razprodane; dokaz so nedavne in odlično obiskane projekcije *Kruha in mleka*, *Ščelestenja* in *Varuha meje*.

Druga rešitev je seveda art-kino mreža, ki naj bi v naslednjih dveh letih z dvoranami na obali, v Kranju, Mariboru in Ljubljani dopolnila pred nedavnim odprti Metropoli v Celju. Le v sprofiliranih in gledalcu prijaznih dvorinah bo kot kaže lahko preživel tudi slovenski film. •

simon popek

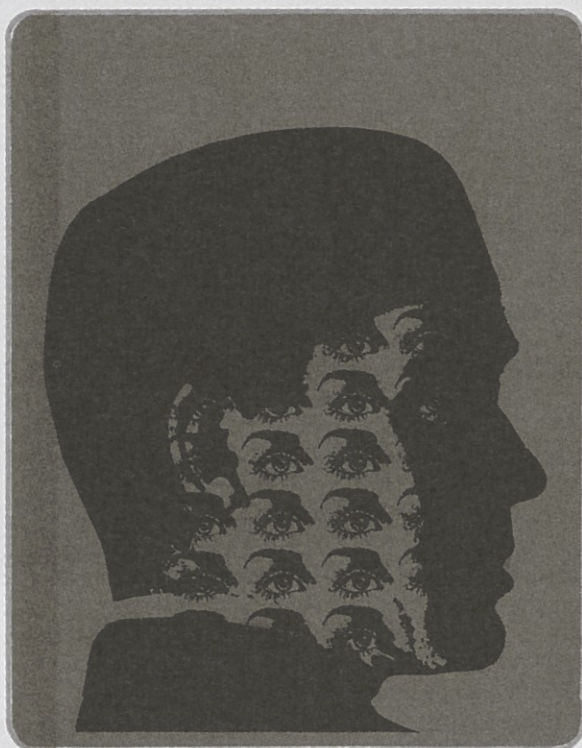
prenova dvorane kina Dvor

40 LET EKRANA – KRONOLOGIJA (II. DEL) 1976–1990

revija za film in televizijo
ekran

vol. 2
(letnik XIV) 1977
cena 25 din

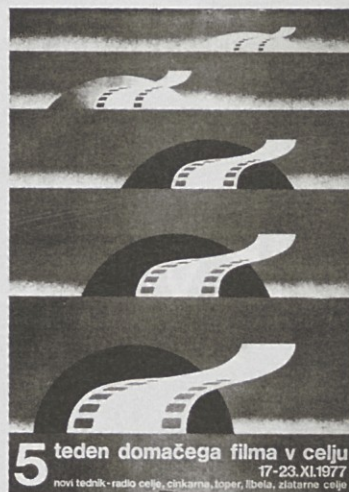
9/10



št. 9–10, leto 1977

celjske teme

Celjski teden – filmsko leto



št. 9–10, leto 1977

V Teden domačega filma 77 je bil v Celju med drugimi manifestacijami, ki se jim bomo v Ekranu nadrobneje povečevali v naslednjih številkah, tudi posvet o problematiki filmsko založniške dejavnosti. „Z. Jlin“ je v vabilu zapisal njegov skicatelj Jože Volfand: „Zalimo se bolj afirmirati napre za življenje filmske kulture na Slovenskem.“

V pogovoru smo si skušali odgovoriti na vprašanje, kaj vse zaobsega pojem „filmsko založniška dejavnost“. Kakšne so njene naloge in kakšne so njene možnosti v naši življenjski in delovni razmerah?

Prvo izmed dejstev pove: naše moči, da bi stisnili do glavi množico, ki si bodi v kinematografski bodisi prek televizijskega ekrana vsak teden ogleda po dva, tri, celo štiri filme, ne bi bili vse potrebne o vsebinskih in oblikovnih sestavinah sadne umetnosti ter jim tako pomagali doživljati in uživati, so hudo skromne, pa naj imamo v mislih pisanje, ki je sodi v domeno zahtevne strokovnosti. Pri tem pa smo se zavedli, da se pri pisanju, kakršno je, prvenstveno povečamo publicistiki za filmsko je formirane bralce, ki pa so zelo maloštevilni in pomenijo le skromno prečko v celotnem auditoriju. Veliko pomembnejši del naloge je osrediti razmišljanje o tem, kako neč h koreninam naše filmske kulture, k množičnemu gledalcu, ki ga moramo k branju lete privabiti, upoštevaje seveda njega samga, njegova letna hotanja in njegove spornosti. Interese. Na tej osnovi – tako je sklenilo moja razmišljanja celjsko povzeto – bo potrebno združiti vse ustvarjalne, organizacijske in gnotne potencialne, ki so nam na voljo, tako združitev ali pa je mogoče doseči prek posebnega družbenega sporazuma, ki naj ga spodbudi Kulturna skupnost Slovenije in Zveza kulturnih organizacij.

V vabilu na posvet je bila zapisana želja, da bi „sprejeli konkretna stališča in dogovore.“ Do časa takega na prvi stopnici pogovora seveda še ni prišlo. Toda razmišljanja tečejo dalje...

Objavljeno v reviji Ekran Majane Burdove ter druge korektorice (Viktor Konjar, Neva Mušič).

Pravokotnik

Ekran je začel znova izhajati v novem formatu (20 × 28 cm), z barvno naslovnico s celostransko fotografijo in z novim uredništvom v sestavi: Srečko Golob, Boris Grabnar, Vladimir Kocjančič, Viktor Konjar (glavni urednik), Sašo Schrott (odgovorni urednik), Cveta Stepančič (oblikovalka), Stanko Šimenc in Matjaž Zajec. Vpeljali so tudi drugačno štetje, ne več po zaporednih številkah skozi letnike, marveč po številkah posameznega letnika.

1976

Nepodpisani uredniški uvodnik v prvi številki ne pove ničesar o tem, zakaj revija eno leto ni izhajala, marveč v zvezi s filmsko kritiko omenja „prisotnost marksizma“. Ta doslej v Ekranu res ni bil navzoč, toda po razvpitem Titovem pismu in politični anatemi „črnega vala“ so ga povsod spet na veliko priporočali. In res je v tej prvi številki edino zanimivo branje esej „znanega nemškega marksistično usmerjenega esteta in misleca“, kot so v uvodniku imenovali Walterja Benjamina: gre za njegovo razpravo „Umetniško delo v času njegove tehnične reprodukcije“, ki je bila v Ekranu prvič prevedena v slovenščino.

Toda v tem letniku so objavili tudi takšne reči, kot je govor Francija Šalija na otvoritvi 4. tedna domačega filma v Celju (št. 8) ali „Gradivo delovne skupine, ki jo je imenovala komisija za idejnopolična vprašanja izobraževanja, znanosti in kulture pri MK ZKS Ljubljana“ (kratica pomeni: Mestni komite Zveze komunistov Slovenije); ta skupina je ocenjevala scenarije za filme *Vdovstvo Karoline Žasler* (Partljič-Klopčič), *Skarabeji ne prinašajo sreče* (Rajko Ranfl), *Teci, teci, kuža moj* (Vitan Mal, Jane Kavčič) in *Tb so gadi* (Jože Bevc).

V 3. številki se je pojavil spis Filipa Robarja-Dorina „Ali so alternative?“, neke vrste manifest „mladega slovenskega filma“, ki ga ni, a bi se lahko razvil, če bi država namenila sredstva „vsaj za dva filma na leto, posneta na 16-mm trak“ – tako bi namreč lahko vsako leto debitirala dva mlada režiserja.

Kritiko tistega leta najbolj „vznemirljivega“ filma, *Let nad kukavičjim gnezdom* Miloša Formana, so (v št. 7)



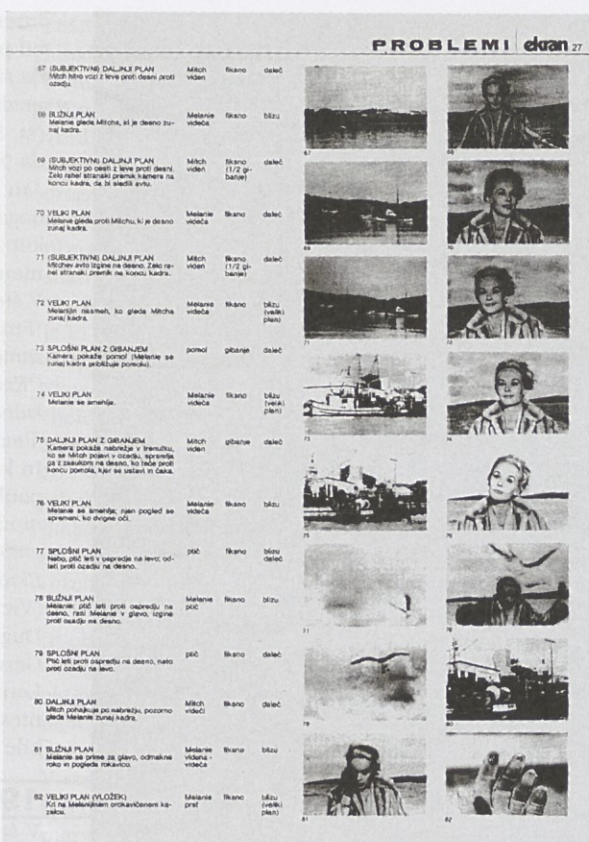
št. 5–6, leto 1979

“prepustili” Sergeu Daneyu iz *Cahiers du cinéma*. Razen Benjaminovega eseja sta v tem letniku izšla prevoda še dveh teoretskih spisov – Snapshotova “Temeljna estetika filma” (št. 7–8) ter “Stil in snov v filmu” Erwina Panofskega (št. 9–10 in št. 1–2 naslednjega letnika). Jože Dolmark pa je pripravil pregled jugoslovanske literature o filmu. Da, teorija lahko vedno pomaga.

1977

V tem letniku ni povsem jasno, ali je bila cinefilija krinka za ljubezen do komunistične ideologije ali pa si je le-ta nadela masko ljubezni do filma. Takšen čuden vtis imamo zato, ker na eni strani (oziroma v št. 5–6) najdemo naslovno s Titom in celo blok fotografij z razstave “Tito in film” na puljskem festivalu, “teze za razpravo na zboru komunistov-delavcev na področju filma” in še “gradivo z razprave Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije o kulturi” (v št. 9–19), na drugi pa npr. prevod članka Alaina Massona “Platno in ekran” (št. 1–1), odlomek iz knjige Vladimirja Kocha o Murnauu (št. 3–4), ki je izšla pri ljubljanski dvorani Jugoslovanske kinoteke, blok festovskih filmov (Altmanov *Buffalo Bill* in *Indijanci*, Bertoluccijevo *Dvajseto stoletje*, Kubrickov *Barry Lyndon*, Loseyev *Gospod Klein*, Carstvo *čutil* Nagise Oshime, Rohmerjeva *Markiza d'O* in Scorsesejev *Taksist*), ki so spodbudili kritične zapise (v številkah 1–2 in 3–4), potem intervju z Matjažem Klopčičem o *Vdovstvu Karoline Žašler* (št. 1–2) ter še nekaj člankov, ki potrjujejo, da je *Ekran* še vedno revija za film in televizijo.

Božo Šprajc je odkril filmsko delo Božidarja Jakca (št. 1–2 in 5–6), kratke filme, ki jih je slikar posnel v Ameriki, na Dolenjskem in med NOB, Franček Rudolf je scenaristično delo popisal kot vprašanje stave (št. 9–10), Janez Justin pa je prispeval daljši teoretski spis “Filmsko delo, semiologija in marksizem” (št. 7–8 in 9–10). Toni Gomišček je predstavil “Kritično misel Anatolija Lunačarskega” (št. 9–10), Leninevega ljudskega komisarja za kulturo; ta se je očitno spoznal na film, saj v spisu “Na kakšen način in v kateri obliki film pomaga revoluciji” (prevedenem v *Ekranu*) pravi, da je “najboljša oblika filma



št. 9–10, leto 1983

vsekakor melodrama, seveda primerno predelana, z razredno vsebino, zakrito v dogodku samem”. Jože Dolmark, Silvan Furlan, Toni Gomišček, Igor Vidmar in Milan Pajk so (v št. 9–10) pripravili obširen pregled tuje literature o filmu (zgodovini, teoriji, kritiki, žanrih, tehniki, šolah), televiziji, videu in fotografiji.

Sredi letnika se v kolofonu številke št. 5–6 predstavi prenovljen uredniški odbor: novi člani so Jože Dolmark, Silvan Furlan in Goran Schmidt, uredništvo pa sta zapustila Srečko Golob in Stanko Šimenc; v naslednji številki (7–8) v uredništvu tudi ni več Vladimirja Kocjančiča.

1978

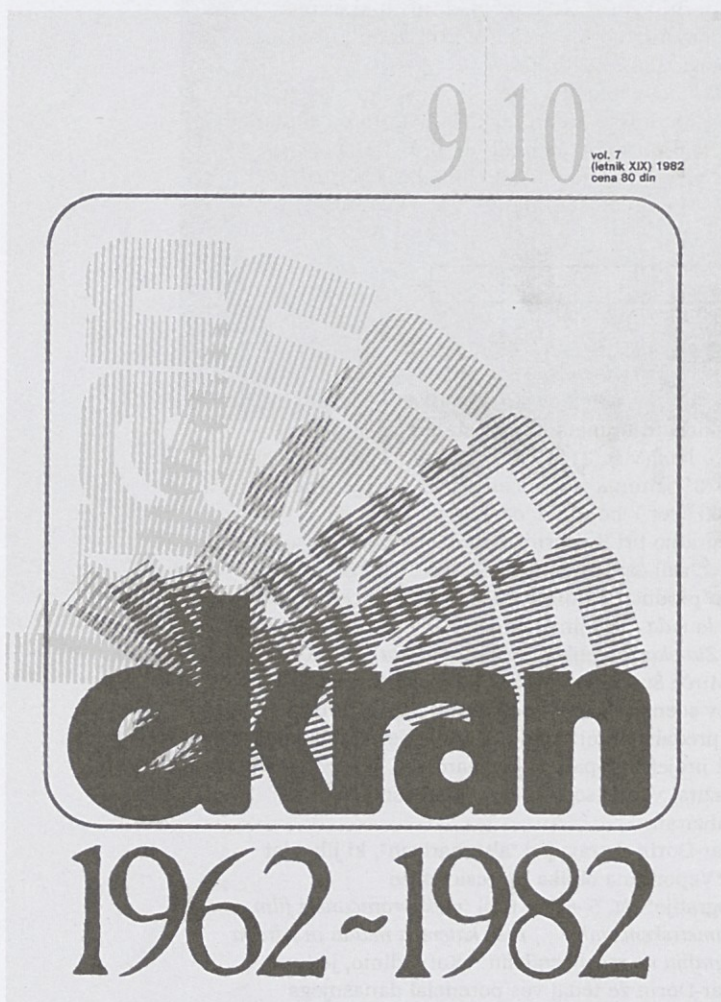
Televizijskemu filmu Matjaža Klopčiča *Nori malar* “uredniška beseda” (v št. 4) zameri, da avtorja (scenarist Andrej Hieng in režiser M. Klopčič) nista naredila filma o slikarstvu “ali vsaj o Petkovšku kot slikarju” in tudi kritiki Jureta Mikuža in Braneta Koviča sta precej strogi. Na začetku leta (v št. 2) je *Ekran* objavil “Filmski program za leto 1978” oziroma izbor scenarijev, ki ga je sprejel programski svet Viba filma, odobril pa odbor za kinematografijo pri Kulturni skupnosti Slovenije (to so bili namreč trdi časi samoupravljanja). Viba naj bi torej v tem letu producirala filme po naslednjih scenarijih: *Grazias a la vida* (Živojin Pavlovič), *Moja draga Iza* (Vojko Duletič), *Zlatolasje* (Željko Kozinc), *Pustota* (Jože Gale) in *Prestop* (Mirče Šušmel in Matjaž Zajc); med temi je edino Pavlovičev scenarij “o naši politični emigraciji” ostal v Vibinem predalu. V tej številki je objavljen tudi sinopsis za razpiti projekt po partijskem naročilu, *Dražgoška bitka*, ki je angažiral veliko scenaristov in sredstev, a ni bil nikoli realiziran.

Filip Robar-Dorin vztraja pri “alternativah”, ki jih zdaj imenuje “Vzporedna oblika profesionalne kinematografije” (št. 5–6) ali tudi “nizkopračunski film na 16-milimetrskem traku ..., brez katerega mlada in zdrava kinematografija ne more vznikniti”. (Kot vidimo, je imel Filip Robar-Dorin že tedaj ves potencial današnjega direktorja slovenskega Filmskega sklada.)

Sicer pa ta letnik izstopa z nekaj zanimivimi prevodi: spisa Romana Jakobsona “Propad filma?” (št. 2) in



št. 5–6, leto 1980



št. 1–2, leto 1990

intervjuja Adriana Apraja s tem znamenitim lingvistom, ki pravi, da je bil prvi teoretik filma sv. Avgustin, *"saj ta v svoji klasifikaciji znakov trdi, da si je mogoče zamisliti znakovni sistem, kjer sam predmet postane znak predmeta – in prav to je film"*. Umberto Eco v *"Dogodku in zapletu"* (št. 5–6) obravnava neposredni televizijski prenos, o katerem meni, da *"ni nikoli zrcaljenje dogodka, ampak vselej že njegova interpretacija"*. Jan Mukarovsky v razpravi *"Čas v filmu"* (št. 7–8) ločuje tri čase: čas dogajanja, čas slike in čas gledalca. Marc Ferro razvija teorijo o filmu kot zgodovinskem gradivu, primernem za preučevanje zgodovine mentalitet (*"Film in zgodovina"*, *"Film in protionaliza družbe"*, št. 5–6). V številki 9–10 pa so prevedeni kar trije teksti Theodorja Adorna: *"Prolog k televiziji"* (*"tista fatalna 'bližina' televizije skupnosti prejemnikov zamegljuje realno odtujitev med ljudmi in stvarmi"*), *"Minima moralia"* (*"Kolikor bolj poskuša biti 'umetniški', toliko bolj je načičkan ... Sklop kulturne industrije je enoten s totalno družbeno zaslepitvijo, ki je uspeša s filmom"*) in *"Filmski transparenti"* (*"Mi' je konstitutivni subjekt filma"*). In končno je treba citirati še tezo Dominiqua Nogueza v spisu *"Filmski pouk na univerzi"* (št. 3): *"Teža o podobi, ki da spravlja knjigo s prestola, ni nič drugega kot eden zadnjih dodatkov v dolgi vrsti malomeščanskih anti-intelektualističnih fantazij."*

Ekran je priredil svoj prvi filmski teden z naslednjimi filmi: *Duh panja* (Victor Erice), *Kozji rog* (Metod Andonov), *Ljubi me, Lili* (Maurice Dugowson), *Zlomljena krila* (John Ford), *Dvajset dni brez vojne* (Aleksij German).

Letnik se je začel z enojnimi številkami, ki so morda tudi izhajale mesečno, vendar je v tem ritmu vzdržal le do številke 5–6, po kateri so bile tudi vse naslednje številke dvojne.

1979

V številki 1–2 se uredništvo v uvodniku opravičuje zaradi nerednega izhajanja revije; za to naj bi bilo krivo *"zamužno tiskanje, zaradi česar ni mogoče uresničevati vsebinske aktualnosti"*.

V tem letu so nastali štirje slovenski filmi – Štiglicjevo *Praznovanje pomladi* (št. 1–2), Duletičeva *Moja draga Iza* (št. 5–6), Šprajčev *Krč* (št. 7–8) in Klopčičeva *Iskanja* (št. 9–10) –, toda najbolj razveseljiv dogodek so bili večeri gruzinskega filma v Ljubljani z obiskom Tengiza Abuladzeja (intervju v z njim v številki 9–10).

V okviru nekdanjega jugoslovanskega filma so tedaj blesteli t.i. *"praški študenti"*, režiserji, ki so se šolali na FAMU – Srdan Karanović (*Vonj poljskega cvetja*), Goran Paskaljević (*Čuvaj plaže pozimi*), Rajko Grlić (*Kar bo pa bo*), Goran Marković (*Posebna vzgoja*) – in v zvezi z njimi se je Peter Milovanović Jarh domislil pojma *"srbska"* dramaturgija (št. 5–6), ki mu pomeni *"dramaturgijo province, njenega šarma, cirkusantstva, karnevala, ki se naseljuje v okvire izpraznjenega in profaniranega prostora 'črne' ali drugačne ideologije"*.

Tega leta je bila velika uspešnica *Vročica sobotne noči* in Darko Štrajn se je v duhu in slogu kritične teorije lotil fenomena *"travoltizma"* (št. 3–4). Nihče razen Jadrana Sterleta pa tedaj ni poznal bolivijskega cineasta Sanjinesa in njegove skupine militantnega filma *Ukamau* (št. 5–6). Levičarsko klasiko zastopa Bertolt Brecht, o katerem Wolfgang Gersch v daljšem eseju *"Brecht in film"* (prevedenem in objavljenem v treh nadaljevanjih: št. 1–2, št. 3–4 in št. 5–6) pravi, da ga je pri filmu zanimala predvsem *"izključitev individualnih, psiholoških elementov ter težnja k dokumentarnosti"*; čeprav je Brecht dokumentarnost razumel bolj v smislu reprodukcije, saj neke pravi, da *"sama dokumentarnost vendarle ni zadostna, kajti enostavna reprodukcija realnosti o realnosti pove manj kot karkoli drugega – dokumentarni posnetek Kruppovih tovarn skoraj ničesar ne pove o teh kapitalističnih obratih"*.

Filmska klasika je zastopana z Luisom Buñuelom (Vladimir Koch piše o njegovem nadrealističnem obdobju, št. 5–6 in 7–8) in Alfredom Hitchcockom (Zdenko Vrdlovec, *"Hitchcockovski suspens"*, št. 7–8). Vendar tudi z Dzigo Vertovom, čeprav Tomaž Brejc piše o njegovem *Možu s kamero* (*"Slikovno polje in podoba v filmu"*, št. 9–10) v okviru tematskega bloka o ruskem formalizmu. Nekateri pripadniki te literarnoteoretske smeri so se zanimali tudi za film in svoje spise objavili v zborniku *Poetika filma* (1927), o katerem piše Jean Narboni, medtem ko Zdenko Vrdlovec obravnava dva teksta iz zbornika – *"Temelji filma"* Jurija Tinjanova in *"Filmska stilistika"* Borisa Eichenbauma –, preveden pa je prispevek Adriana Pjetrovskega *"K teoriji filmskih zvrsti"*.

Pod naslovom *"Video, videologija, videognozija"* (št. 9–10) je Bogdan Lešnik napisal prvi tehtnejši spis o *"novih tehnologijah"* v *Ekranu*, iz katerega moramo navesti vsaj dva stavka: *"Tehnologija je postala retorični aparat, ki 'voljo za užitek' umešča v tehniko."* In: *"V videografski paradigmi je ... v igro snemanja že vpisano presnemavanje."*

Na začetku tega letnika je Ekran dobil novega glavnega urednika –

Matjaža Zajca, ki je zamenjal Viktorja Konjarja –, proti koncu letnika pa se je uredniški odbor razširil z Branetom Kovičem in Zdenkom Vrdlovcem.

1980

Med štirimi slovenskimi filmi – *Ubij me nežno* Boštjana Hladnika (št. 2), *Prestop* Matije Milčinskega (št. 3-4), *Nasvidenje v naslednji vojni* Živojina Pavlovića (9-10) – so se v *Ekranu* najbolj razpisali (Bogdan Lešnik, Jure Mikuž, Darko Štrajn in Zdenko Vrdlovec, št. 7-8) o *Splavu Meduze* Karpa Godine.

Slabo desetletje ali, točneje, osem let po znamenitem Pismu, ki je po kratki epizodi liberalizma absolutiziralo oblast Zveze komunistov in med drugim zatrla tudi "črni val", je umrl "naš Tito". To je pisalo tudi na naslovnici *Ekрана* (št. 5-6), ki si je "ponašila" ljubljene vodjo tako, da ga je postavila za filmsko kamero, kot kakšnega režiserja (tedaj pač še nihče ni niti slutil, da bo deset let za Titom umrla tudi "njegova" država).

Tega leta je umrl tudi Roland Barthes, ki je s svojimi *Elementi semiologije* utrl pot filmski semiologiji, razen tega pa je napisal nekaj lepih tekstov o filmu – v *Ekranu* sta bila prevedena dva (št. 9-10): "Tretji smisel" (analiza fotogramov iz Eisensteinovega *Ivana Groznega*) in "Dragi Antonioni", sijajen spis o Michelangelu Antonioniju, iz katerega moram navesti nekaj stavkov: "Umetnika naredijo tri vrline – budnost, razumnost in krhkost ... Umetnikov pogled je lahko kritičen, ni pa obtožujoč – umetnik ne pozna zamere ... Umetnik nikoli ne ve, ali je to, kar hoče povedati, zanesljivo pričevanju o svetu ali pa le egoistični odsev njegovega hrepenenja ali želje." Jacques-Alain Miller pravi o Barthesu, da je "Veliki-Nikomur-Nasedli", ki je znal "razkriti videz tam, kjer smo mislili, da obstaja realnost". O Barthesu piše tudi Matjaž Potrč ("Vesolje pogleda, zapis podobe"), Z. Vrdlovec pa v "Roland Barthes, vi ne marate filma?" predstavlja njegovi zgodnji semiološki razpravi o filmu. Bogdan Lešnik se je v treh esejih (o Hustonovem filmu o Freudu, o Supermanu kot "užitku ženske" in Fossovem filmu *Ves ta jazz*) v številki 9-10 duhovito in temeljito preskusil v psihoanalitski interpretaciji filmov.

"Začetek in konec filmske slike je zasidran v besedi," ugotavlja Silvan Furlan v prispevku "Literatura in film" (št. 7-8).

V prvi številki letnika je sovjetski cineast Sergej M. Eisenstein predstavljen kot filmski teoretik, s tekstom Z. Vrdlovca in prevodom njegovih spisov "Naš Oktober" in "Kako posneti Kapital?".

V zadnji številki letnika je uredništvo zapustil Goran Schmidt, ki je pred tem predstavil filmski pouk na beograjski, zagrebški in ljubljanski akademiji (št. 1), znova pa se mu je pridružil Branko Šomen.

1981

To leto je bilo "krizno" za slovenski film – Viba je bila politično kaznovana za *Nasvidenje v naslednji vojni* in ni dobila denarja –, Franci Slak pa za svoj film v produkciji nacionalne TV tudi ni znal najti boljšega naslova kot prav *Krizno obdobje*, toda v *Ekranu* (št. 3) so bili s filmom vseeno zadovoljni.

Jože Dolmark in Silvan Furlan sta na puljskem festivalu jugoslovanskega filma videla *Se spominjaš Dolly Bell?* in brž naredila intervju z Emirjem Kusturico (št. 6-7), potem pa še z Zoronom Tadićem, režiserjem *Ritma zločina* (št. 10); tretji film, ki je "Ekranovce" očaral v Pulju, je bil *Samo enkrat se ljubi* Rajka Grlića, ki sta ga intervjuvala J. Dolmark in Matjaž Zajec (št. 8-9).

"Filmska vzgoja" – kaj je to? Mar je njen zgled mali Antoine Doinel, ki je v Truffautovih *400 udarcih* rajši kot v šolo hodil v kino? Ne, to je – v obširnem tematskem bloku v *Ekranu* (št. 1-2) – prav film v šoli oziroma filmski pouk, glede katerega Matjaž Zajec v uvodniku ugotavlja, da v šolskih programih res že dve desetletji obstaja, vendar še nima nobenega učbenika. Filmskovzgojna prizadevanja na Slovenskem je izčrpno orisala Mirjana Borčić, organizacijo in izvajanje filmske vzgoje v osnovnih šolah pa sta opisali Nuša Dragan in Marica Nakrst.

V isti številki s tem filmskovzgojnim blokom sta Bogdan

Lešnik ("Zapis telesa") in Zdenko Vrdlovec ("Seks 'od blizu'") pripravila dosje o erotičnem in pornografskem filmu.

Če pa naj filmska vzgoja ne bi bila le pedagogija vrednotenja in doživljanja filma, marveč tudi raziskava o tem, "kako učinkuje film na gledalca in zakaj tako ali drugače učinkuje", kot v članku "Ex traditio" meni Bogdan Lešnik, potem je treba kot pomemben prispevek k filmski vzgoji šteti tudi prevod "Uvajanja v semiologijo slikovne pripovedi Alaina Bergalaja (št. 4-5, št. 6-7). V spremnem eseju je Z. Vrdlovec poskušal ugotoviti, kaj je to "Filmski šiv" (št. 6-7).

Po dolgem času je z *Ekranom* znova začel sodelovati Slavoj Žižek, ki je leta 1967 v tej reviji "debitiral" s "heideggerjanskimi" filmskimi kritikami; njegov spis o Loseyevi ekranizaciji *Don Giovannija* (št. 3) pa potrjuje že izdelanega lacanovca. Lik Don Giovannija primerja z jakobincem: "Tako kot jakobinci sekajo glave, ker empirični ljudje vselej popustijo ugodju in razočarajo ideal Prave Sreče, tako don Giovanni prezirljivo zametuje osvojene ženske, ker nikoli niso 'Ta ženska'..."

To leto je revija *Cahiers du cinéma* praznovala 30-letnico in ob tej priložnosti je Pascal Bonitzer zapisal: "Pri *Cahiers* smo hoteli suverenost filma v zanj specifičnih oblikah, kot sta režija in montaža ... Vse izvira od tod: ideje morajo biti režijske ideje ali ideje montaže, ne pa ideje dialoga" (št. 4-5).

V tem letniku je *Ekran* dobil drugače oblikovano naslovnico, na kateri fotografija ni več celostranska, marveč je manjša in na sredi naslovnice uokvirjena z debelo barvno črto.

In še uganka: "Povej mi, kaj nekoliko predolgo snemaš, in povem ti, kdo si." Kdo je to rekel? (Kdor bo prebral to kronologijo do letnika 1984, bo našel rešitev.)

1982

Po spremenjeni naslovnici so s tem letnikom nastopile še spremembe v uredniškem odboru: namesto Viktorja Konjarja je glavni urednik Silvan Furlan, odgovorni urednik je ostal Sašo Schrott, novi član uredniškega odbora pa je postal Bojan Kavčič.

V tem letniku so imeli dva tematska bloka: o novem nemškem filmu (št. 1-2), ki ga Thomas Elsaesser v daljšem eseju "Povojni nemški film" zgodovinsko situira, njegove posamezne avtorje – Fassbinderja, Herzoga in Wendersa – pa portretirajo Jože Dolmark, Silvan Furlan, Bojan Kavčič in Bogdan Lešnik, in o sociologiji filma (Darko Bratina, Darko Štrajn in Helmut Färber, št. 5-6). Glede na to, da je bila retrospektiva kitajskega filma šanghajske produkcije nedvomno filmski dogodek leta, bi seveda moral obstajati še tretji tematski blok: v številki 5-6 sta res dva članka o Dnevih kitajskega filma v Ljubljani – Darko Štrajn piše o "presenetljivi podobnosti" kitajskih filmov iz 30. let s hollywoodskimi in Silvan Furlan o "dolgem kadru" –, toda, za božjo voljo, v katerih kitajskih filmih? Iz podpisov k fotografijam vzemo vsaj za tri: *Angeli ceste* (Yuan Mushi, 1937), *Prodajalna družine Lin* (Shui Hua, 1959) in *Razpotje* (Shan Xiling, 1937).

"Ekranovski dogodek leta" pa je bila krajša retrospektiva drugačnega francoskega filma, ob kateri je obiskal Ljubljano glavni urednik *Cahiers du cinéma* Serge Toubiana. Kaj pomeni "Vračanje k ugodju filma", kot je naslov pogovora s Toubianom (št. 5-6)? To pomeni "izhod iz tunela teorije", v katerem so se pri *Cahiers du cinéma* znašli v 70. letih, oziroma poskus, "kako bi, ohranjajoč sledi teoretske poti, znova našli ugodje filma: ugodje ponovnega gledanja in odkrivanja filma, ugodje kritičnega pisanja ter obdelovanja zgodovine filma in njegovih oblik". Viba je to leto producirala štiri filme – *Deseti brat* (Vojko Duletič; št. 3-4), *Učna leta izumitelja Polža* (Jane Kavčič; št. 3-4), *Razseljena oseba* (Marjan Ciglič; št. 5-6) in *Pustota* (Jože Gale; št. 7-8) –, toda kritika se za nobenega ni prav posebej ogrela.

V tem letniku se občasno uveljavlja lacanovski žargon: Claude Bailblé, "Programiranje pogleda" (št. 3-4), Stephen Heath, "Razlika" (št. 1-2), Bogdan Lešnik,

"Travestija, kamuflaža, zastraševanje" (št. 1–2), Zdenko Vrdlovec, "Pasti pogleda" (št. 5–6).

Zadnja številka (9–10) je jubilejna, tj. namenjena 20-letnici *Ekрана*: Zdenko Vrdlovec je na široko popisal, kaj je v dvajsetih letnikih te revije zanimivega prebral, profesor na zagrebški filmski akademiji, Hrvoje Turković, je v prispevku "Nova serija *Ekрана*" zapisal, da je "najnovejša generacija ekranovcev prva generacija avtentičnih (ob gledanju filmov, spremljanju kritičnega pisanja in lastnem pisanju izšolanih) filmskih kritikov, ki se sistematično ukvarjajo tudi s filmsko teorijo, ne da bi teorijo in kritiko disciplinarno zamenjevali, ampak ju metodološko povezujejo"; eden izmed članov te "najnovejša generacije ekranovcev", Silvan Furlan, je pregledal kritično pisanje svojih predhodnikov in ugotovil, da je njegova "opazna značilnost" ta, "da je večinoma izhajalo iz tradicionalnega humanističnega vedenja in je film tako v idejnem kot estetskem pogledu obravnavalo podobno kot ostala področja umetniške prakse, predvsem književnosti". Sašo Schrott v "Ponavljanju znanega" trdi, da še vedno drži tako v *Ekranu* kot "v vsej slovenski publicistiki" večkrat izrečena ugotovitev, da "slovenska filmska produkcija eksistira nekje na obrobju našega kulturnega življenja". Bojan Kavčič je izčrpno obdelal neko "deficitarnost" *Ekрана*, namreč to, kako je bila v tej reviji "za film in televizijo" zastopana in obravnavana televizija: kvantitativno (po številu prispevkov) neprimerno manj kot film, po vsebini pa predvsem v obliki kritičnih zapisov o TV dramah, nekaj teoretskih spisov o televiziji in načelnih razmišljanj o informativni in estetski vlogi tega medija. *Ekran* je očitno bolj ali manj zapostavljal televizijo, ne pa tudi filmske vzgoje, ugotavlja Mirjana Borčič. V dolgem "Lovu na mamuta" je Slobodan Valentinčič pregledal in popisal zastopnost amaterskega/eksperimentalnega/ nekonvencionalnega/alternativnega/drugačnega ipd. filma v *Ekranu*. Nekdanji dramaturg Triglav filma in profesor na AGRFT, Vladimir Koch, je povedal nekaj besed o skoraj vsakem piscu v *Ekranu* do leta 1974, prvi glavni urednik *Ekрана* Vitko Musek pa se spominja, da so že po prvi številki revije slišali očitke "To je prezahtevno", a so vseeno raje poslušali svojega "nepozabnega učitelja" Andréja Bazina. Zagrebški filmski publicist Ranko Munitić pa je spomnil *Ekran*, da je za Filmsko kulturo druga najstarejša filmska revija v Jugoslaviji, in napisal tudi tole zelo točno ugotovitev: da filmske revije doživijo svoje "zvezdne trenutke" enkrat zato, "ker se je za krmilom uredništva znašel pravi urednik, drugič je določeno filmsko gibanje navdihnilo večje število sodelavcev, da so napisali odlične tekste, tretjič se je v kratkem času pojavila nova generacija mladih avtorjev".

1983

Novost tega letnika je filmskozgodovinska in teoretska priloga "Filmski pojmi", ki sta jo pisala Silvan Furlan (gesli: Avtor, št. 3–4, in Glasbena komedija, št. 9–10) in Zdenko Vrdlovec (gesla: Analogija, št. 1–2 in št. 3–4, Črna serija, št. 5–6, Diegésa, št. 7–8 in Glas, št. 9–10). Hladnikova *Maškarada* (1971) je bila doslej edini slovenski film, ki so ga cenzurirali (iz moralističnih – spolnost, kajpada – ne pa političnih razlogov), in je šele po 12 letih dobila dovoljenje za predvajanje v integralni verziji (o cenzurirani verziji je nekoč pisal Janko Kos, nezadovoljen s tem "slovenskim poskusom komercialnega filma"). Rudi Štrukelj (to je seveda psevdonim, vendar ne bom izdal čigav) trdi, da *Maškarada* zanesljivo ni erotični film ("Kakor nas je učil starosta slovenskega slovenskega socializma Etbin Kristan, je namreč v ljubezni vsakokrat tako, kakor da bi bilo prvič, medtem ko je našemu filmu uspelo, da je že prvič, kakor da bi bilo kdo ve že kolikič") in jo celo uvršča "na barikado seksualne kontrarevolucije" (št. 1–2). Glede Slakove *Eve* (št. 3–4) se noben kritik ni kaj dosti zmenil za to, da "enigmatična" ženska hladno ustrelji svojega ljubimca in nekaznovano odide iz filma. Syberbergova ekranizacija Wagnerjeve opere *Parsifal* je bila povod za tematski blok o filmu in glasbi (št. 5–6), ki ga sestavljajo prispevek Zdenka Vrdlovca ("Kaj zmore glas?") o pomenskih učinkih tehnične ločitve/spojitve glasu in telesa, prevod Lévi-Straussove študije o srednjeveškem mitu grala ("Od Chrétiena de Troyesa do Richarda Wagnerja") in esej Janeza Strehovca o Eislerjevi in Adornovi teoriji filmske glasbe. Na festivalu drugačnega filma v Hyeresu je Toni Gomišček srečal legendarnega dokumentarista Jorisa Ivensa, ki mu je v pogovoru med drugim povedal, da je po vojni nekje v Bosni snemal film o mednarodnih delovnih brigadah, ki pa so ga po Informbiroju v Pragi uničili (št. 3–4). Zadnja številka letnika je spet debela in "težka", saj je nastala v sodelovanju z revijo *Problemi*: Braco Rotar ("De lumine et de visione") razpravlja o Pigmalionu kot o mitu, "ki navdihuje verovanje, da ima umetnost prej moč ustvarjanja, kakor pa reprodukcije"; Rastko Močnik se je

pogovarjal z Jean-Louisom Scheferjem kot avtorjem knjige *L'Homme ordinaire du cinéma* in v tekstu "O položaju kinematografije v zgodovini idej" razpravljaj o umetnostni rabi stroja ("obrat, ki ga izvrši film, je prehod od klasične fantazme mehanizma k mehanizmu fantazme"). Darko Štrajn v članku "Filmsko realno/imaginarno" v zvezi s filmom *Flashdance* trdi: "Ko se Jennifer Beals v vlogi delavke po vrnitvi iz tovarne doma postavi na glavo, preden začne s plesnimi vajami, je to prisposoba prehoda iz produkcije v umetniško prakso, v institucijo plesa kot ideološke transcendence razrednega". Marcel Štefančič jr. je debitiral v *Ekranu* s člankom "Naš človek Bond" in s sodelovanjem na "krožkih" o filmih *Mojster in Margareta* in *Kmalu bo konec sveta* Aleksandra Petroviča ter *Carstvo čutil* Nagise Oshime. Majda Širca je v članku "Soja western" obdelala Brucea Leeja, med prevodi pa je že treba omeniti poglavji iz Chionove knjige *Glas v filmu – o akuzmatičnem glasu* (Bojan Baskar je ta koncept prevedel kot "Oglašalo") in "Glasovni vezi" – ter znamenito Bellourjevo analizo sekvence iz Hitchcockovega filma *Sever severozahod*.

1984

Kar nadaljujmo z Alfredom Hitchcockom, ki je glavna "zvezda" tega letnika. Nacionalna TV je predvajala krajšo retrospektivo njegovih filmov (*Rebecca*, *Sum*, *Saboter*, *Uročen*, *Ožigosana*, *Zadeva Paradine*, *Dvoriščno okno*, *Marnie*, *Družinska zarota*), ki so jo v *Ekranu* (št. 7–8) navdušeno pospremili s blokom kritičnih spisov (Silvan Furlan, Bogdan Lešnik, Bernard Nežmah, Marcel Štefančič jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec in Igor Žagar), obdanih z odlomki iz knjige Truffautovih pogovorov s Hitchcockom (Truffaut je tudi odgovor na uganko, ki smo jo postavili na koncu letnika 1981). K "zadevi Hitchcock" sodi seveda tudi intervju s Slavojem Žižkom (št. 9–10) kot urednikom kritičnega zbornika o Hitchcocku, ki je izšel pri Analecti. Zdaj že definitivno lacanovski filozof ("Kadar govorim o filmih, je to treba vzeti strogo kot iskanje zgledov za psihoanalitično teorijo") o Hitchcocku pravi, da je "tista posebna svetloba, ki daje barvo celoti filmske umetnosti". Žižek omenja tudi nekatere evropske avtorje in počasti "nizke" žanre, celo porno film ("Moram reči, da me je tovrstna fantama spolnosti kot čiste dolžnosti, kot predmeta čistega, že kar vojaškega drila, zmerom fascinirala").

V 80. letih se je veliko govorilo o postmodernizmu. Franciška Knoblehar je na festivalu jugoslovanskega alternativnega filma v Beogradu naredila intervju z britanskim filmskim teoretikom Petrom Wollenom ter prevedla njegovo predavanje o avantgardnem filmu in postmodernizmu (št. 9–10), kjer je Wollen med drugim povedal, da se je izraz postmodernizem prvič pojavil v neki reviji z naslovom *Partisan*, in sicer v negativnem smislu oziroma v povezavi s kultom porabništva. Na začetku 80. let je postal postmodernizem splošen trend v umetnosti, v delu Hala Fostreja *Antiestetika* pa vidi Wollen njegov programski manifest.

Leta 1983 je izšla knjiga znanega francoskega filozofa o filmu, *Podoba-gibanje* Gillesa Deleuza, iz katere so v *Ekranu* (št. 5–6) prevedli poglavje o podobi afekciji in velikem planu, Zdenko Vrdlovec pa jo je vestno popisal ("Filozofija v kinu").

Kaj je to inkrustacija? To je elektronsko vstavljanje neke parcialne podobe (igralca, predmeta itn.) v neko drugo sliko (ozadje, krajino ipd.), kar velja za nič manj kot "prototip vseh postopkov analize in sinteze elektronsko ustvarjenih slik ter omogoča najbolj neverjetne spremembe oblik," trdi Jean-Paul Fargier v razpravi "Paikologija" (prevedeni v št. 1–2). Po Fargieru je video "umetnost konca umetnosti", največji video artist pa je Nam June Paik, ki je Fargieru v intervjuju zaupal, da je "tehnika odločilnejša od metafizike". Dušan Mandič je v tem dosjeju o videu, ki ga je vpeljal Brane Kovič, predstavil video produkcijo pri ŠKUC-Forumu. Ekranovi kritiki so v tem letniku videli pet novih slovenskih filmov – Stiglicjevo *Veselo gostovanje*, Nobeno sonce Janeta Kavčiča, prvenec Boštjana Vrhovca *Leta odločitve* (vsi trije obravnavani v št. 7–8), *Ljubezen* Rajka Ranfla (št. 9–10) in omnibus *Trije prispevki k slovenski blaznosti* (Žare Lužnik, Boris Jurjašević in Mitja Milavec), o katerem so se najbolj razpisali (Z. Vrdlovec, D. Štrajn, Grega Tomc, Leon Magdalenc, P. M. Jarh in V. Konjar, št. 1–2).

V številki 3–4 je postal novi odgovorni urednik Bojan Kavčič – dosedanj, Sašo Schrott, je zapustil uredništvo. Tega zdaj sestavljajo: Jože Dolmark, Silvan Furlan (gl. ur.), Bojan Kavčič, Viktor Konjar, Brane Kovič, Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc, Branko Šömen, Zdenko Vrdlovec in Matjaž Zajec.

1985

Ekran ima spet nov dizajn, ki ga je tokrat zasnoval Miljenko Licul: format je nekoliko povišan pravokotnik (30 × 20,5 cm, torej za 2 cm višji od prejšnjega formata), naslovnica je črno-bela in tudi v oblikovanju notranjih strani se pogosto pojavljajo debele črne črte.

PROBLEM

revija za film in televizijo
EKRAN

9, 10
VOL. 2
LETNIK XXIV
1987

Etot, AKIRA KUROSAWA



**FILM & ČRKA
GLAS
CRTA
POGLED
REALNO(ST)
ŽELJA**

št. 9–10, leto 1987

V sodelovanju z revijo za likovno umetnost *Sinteza* je *Ekran* pripravil zajetno številko (5–6). Pascal Bonitzer ("Plan-slika") ima svojo idejo o zvezi med filmom in slikarstvom: film je po definiciji iluzionistični stroj in je v tem podoben slikarstvu oziroma *trompe-l'oeil* – "to je tisto, kar se je od slikarstva tehnično integriralo v film". Janko Zlodre je prispeval razpravo o metropolisu, Majda Širca popisuje Fellinijevo rekonstrukcijo mest, Riminija in Rima, nekaj tekstov je čisto filmskih (npr. Pelkov o *pillow shot* pri Ozuju ali Štefančičev o Hollywoodu) in nekaj čisto umetnostno-zgodovinskih (npr. Denegrijev o skupini IRWIN). Jesenske filmske šole na temo montaža sta se udeležila tudi francoski filmski teoretik in glasbenik Michel Chion ter britanski teoretik Paul Willemen – intervjuja z njima sta izšla v številki 9–10. Rubrika "Filmski pojmi" se je končala pri črki "k" oziroma Kameri in Kinematografski instituciji (o obeh Silvan Furlan v št. 1–2 in 3–4). Ameriški scenarist in kritik Andrew Horton je poznavalsko popisal jugoslovansko filmsko komedijo, s poudarkom na Dušanu Makavejevu in t.i. "praški šoli" oziroma Goranu Paskaljeviću (*Čuvaj plaže pozimi*) in Emirju Kusturici ("Od satire do nadrealizma v jugoslovanski filmski komediji", št. 1–2).

1987

En večer na *Ekranovi* filmski prireditvi "Teden scenaristov" je bil namenjen okrogli mizi o scenaristiki. Zadevo je vpeljal Zdenko Vrdlovec s tvegano tezo, da je že mogoče, da ni filma brez scenarija, toda temu je usojeno, da v filmu izgine. To pa vendarle ni bilo mišljeno tako dramatično, kot je opisal položaj jugoslovanskega scenarista Gordan Mihić, ki je povedal, da se ta v nobenem pogledu ne more primerjati s položajem avtorja dramskega besedila (Mihić je napisal scenarij za "orto črni" film *Vrane* – "orto" tudi v tem smislu, da je bil vrsto let prepovedan). Pisatelj Marjan Rožanc, scenarist *Akcije* in *Begunca*, je ponovil svojo staro tezo, da "sakrosanktna vloga literature preprečuje slovenskemu filmu, da bi se uveljavil". Pavao Pavličić, zagrebški profesor primerjalne književnosti, pisatelj kriminalk (npr. *Orel*) in scenarist (sodeloval je zlasti z Zoranom Tadićem, režiserjem *Ritma zločina*), pa je menil, da tako "naši" literaturi kot scenarijem manjka zgodba, te pa ni tudi zato, ker "v naših razmerah sploh ni mogoča. V razmerah, kjer človek ne upravlja s svojo usodo, ne more priti do situacije, ki bi se razvijala po logiki zgodbe, se pravi do situacije, ko bi se, če nekaj storim, zato potem zgodilo nekaj drugega." Objavo te okrogle mize (v št. 5–6) dopolnjuje prispevek Darje Dominkuš, s pregledom zlasti jugoslovanske in poljske literature o scenaristiki, v številki 1–2 pa sta bila objavljena intervjuja z Mihićem in Pavličićem.

"V Nostalgiji sem hotel nadaljevati svojo temo o 'slabiču', ki se mi zdi zmagovalac v tem življenju. Že *Stalker* je v divjem monologu branil šibkost kot edino resnično vrednoto in up v življenju. Vedno sem imel rad tiste, ki se ne morejo pragmatično prilagoditi življenju. V mojih filmih ni nikoli junakov, ampak so osebe, ki so močne zato, ker so duhovno trdne in ker jemljejo nase odgovornost za druge. Te osebe so marsikdaj po zdravi presoji, po svojem nerealnem in nezainteresiranem obnašanju podobne otrokom, ki imajo lastnosti odraslih," pravi Andrej Tarkovski v *Hvalnici slabiču*. Ta članek so v *Ekranu* prevedli (v št. 1–2) ob cineastovi smrti, Z. Vrdlovec pa je v "Skulpturi iz časa" poskušal opisati filmsko poetiko Tarkovskega.

V Rossellinijevi zvezi z Ingrid Bergman je Marcel Štefančič jr. odkril paradoks največjega italijanskega neorealista: Roberto Rossellini naj bi iz Bergmanove, najprej njegove ljubice, potem žene in nazadnje ločenke, naredil "neorealistično dejstvo" tako, da jo je v seriji filmov "pognal skozi uničujoči tobogan torture, ljubosumja, zaničevanja, skepticizma in posesivnosti"; Rossellini v filmu "ni prenesel zvezd, sam pa je bil z njimi fasciniran do te mere, da se jih je erotično in spolno polastil" ("Bergman/Rossellini in cosa nostra", št. 5–6).

Luka Novak, Stojan Pelko in Marcel Štefančič jr. – slednja sta na začetku tega letnika postala nova člana uredniškega odbora – so med beograjskim Festom naredili intervju z "enim izmed najbolj spornih hollywoodskih režiserjev" Jimom McBridgeom (*Do zadnjega diha* oziroma *Breathless, Big Easy*), št. 5–6.

Zadnja številka (9–10) letnika je še ena skupna številka z revijo *Problemi*.

1988

Prva številka je v celoti namenjena Pieru Paolu Pasoliniju (nastala je v sodelovanju s Cankarjevim domom oziroma z njegovo prireditvijo "Pasolini – kdo je?"). Razen Furlanovega uvodnika so vsi teksti prevodni, med njimi izbor Pasolinijevih spisov: o filmu poezije (film je "globoko oniričen" in "filmski jezik je v bistvu pesniški jezik"), o kadru-sekvenci (z znamenito primerjavo med montažo in smrtjo), o Totoju ("komik se sam izumi in tako ustvari umetniško delo"), Godardu (o katerem P. P. P.



št. 1–2, leto 1990

meni, da je moralist, ki je vedno predpisovalen "in na dražesten način terorist") in o nepriljubljenem filmu ("Ustvarjalec je lahko samo tujec v sovražni deželi"). Alain Bergala meni, da za Pasolinija "film ne nastaja iz filma", kot velja za Godarda, marveč išče svoje izvore, teme in gradivo bolj ali manj povsod – v slikarstvu, mitih, literaturi, narečjih, ljudski in klasični glasbi itn. Po Rolandu Barthesu se je Pasolini zmotil, ko je v Salóju poskušal uprizoriti sadovske fantazme ("fantazma se lahko le napiše, ne opiše"), Luciano de Giusti pa izhaja iz Pasolinijeve opozicije med resničnostjo in realizmom ter ugotavlja, da je resničnost, ki jo je Pasolini v filmih iskal, "izgubljena resničnost otroštva".

Tematski blok Zgodovina in film (št. 7–8) obravnava nemi film (Stojan Pelko, "Something silent"), western (Vasja Bibič, "Zaprta prostranstva"), melodramo (Darko Štrajn), Davida Leana in britanski Free Cinema (Marcel Štefančič jr. "Življenje filmarja"), japonski film (Noël Burch), Davida Griffitha (Nick Brown, "Griffithov diskurz o družini"), Chaplina (Michel Chion, "Preluknjano platno") in *Casablanca* (Umberto Eco, "Kultni film in intertekstualni kolaž"). Iz Pordenona oziroma tamkajšnjih Dnevov nemega filma pa je Miha Zadnikar s pomočjo vrste ustanov pripeljal lep kos filmske zgodovine, Griffithovo *Pot na vzhod* in Gillian Anderson, ki je dirigirala glasbeno spremljavo v izvedbi simfonikov slovenske RTV v Cankarjevem domu (Zadnikarjev članek in intervju z Andersonovo v št. 9–10). Določen zgodovinski dokument pomeni tudi Manifest tajvanskega filma, ki ga je napisal Zhan Hongzi (v prevodu Ervina Hladnika-Milharčiča objavljen v št. 7–8).

Posamezne številke so prinašale nekatere prispevke z Jesenske filmske šole '87 na temo "Film osemdesetih", med njimi: Chionova "Slika kot riba v zvočnem akvariju" (št. 3–4), ki govori o "tihi revoluciji zvoka" (v kateri gre za to, da "zvok, ki ga slišimo v filmu, ne rabi temu, da bi slišali npr. pravi zvok padca telesa, ampak da nam fizično poda učinek padca telesa, afektivni in fizični učinek padajočega telesa"); esej Jureta Mikuža o Greenawayevem filmu *ZOO* ("Zapis o O", št. 5–6) ter predavanji Rastka Močnika "Množice in film" (št. 5–6) ter Tomaža Brejca o Jarmanovem *Caravaggiu* ("Prostor in luč, dotik in telo", št. 7–8). Toda 80. leta so bila tudi leta smrti velikih cineastov: Truffauta, Wellesa, Tarkovskega in Johna Hustona (Stojan Pelko je pisal o njegovem zadnjem filmu *Mrtvi* v št. 2).

Med novimi slovenskimi filmi so v *Ekranu* bolj ali manj zadržano podprli le Slakove *Hudodelce* (Z. Vrdlovec, S. Pelko, št. 2) in *Remington* Damjana Kozoleta (Z. Vrdlovec, št. 9–10).

1989

Po "Filmskih pojmi" in "Fotozgodovini slovenskega filma" je *Ekran* s številko 3–4 vpeljal še tretjo serijo – "Slovar cineastov": Z. Vrdlovec je napisal portret Charlesa Chaplina, Marcel Štefančič jr. pa si je izbral Roberta Aldricha (št. 5–6) in Johna Boormana (št. 9–10).

Miha Zadnikar je pripravil tematski blok o filmu in glasbi (št. 1–2), v katerem izstopa portret Sergia Morriconeja, ki ga je napisal Sergio Miceli, v naslednji številki (3–4) pa ga je dopolnil Zadnikarjev intervju z Morriconejem.

Vasja Bibič pa je uredil celotno številko (7–8) o vesternu: francoski filozof André Glucksmann klasično in moderno obdobje tega žanra opisuje kot "Avanturo tragedije", iz knjige Jeana-Louisa Leutrata *L'Alliance brisée* je preveden odlomek o zgodnjem obdobju vesterna (z zanimivim podatkom, da je unverza Yale producirala serijo filmov, ki "naj olajšajo poučevanje ameriške zgodovine v naših šolah in na univerzah" – med temi filmi je bilo veliko vesternov).

V. Bibič je odkril, da se je western začel tako, "da je iz trupel bril norce", Nick Brown je analiziral retoriko Fordove *Poštni kočije*, Marcel Štefančič jr. pregledal vestern v 80. letih, Bojan Kavčič je popisal nemški in italijanski oziroma "sauerkraut" in "spaghetti" vestern itn. Na Jesenski filmski šoli '88 na temo "Film in literatura" je Zdenko Vrdlovec predstavil naratologijo, Alenka

Zupančič je analizirala sekvenco mišnice v Olivierovem *Hamletu*, Majda Širca je literaturo zamenjala s slikarstvom in v Scorsesejevi *Zadnji Kristusovi skušnjavi* našla stično točko med besedo in podobo – ti in še nekateri drugi prispevki so objavljeni v št. 5–6.

Na temo francoske revolucije – to leto je bila njena 200-letnica – je bilo posnetih nad 300 filmov, med katerimi si je Z. Vrdlovec izbral Renoirjevo *Marsejezo*, kar pa zadeva protagoniste revolucije, se je omejil na filmske upodobitve paradigmatkega para Danton-Robespierre (št. 9–10).

Hollywood na leto proizvede več kot 500 flmov, v ameriške kinodvorane pa jih pride le nekaj več kot 300, ugotavlja Marcel Štefančič jr. ("Kdo je kdo v čudežnem gozdu?", št. 3–4), ki sicer ni popisal vseh, zato pa skoraj vse režiserje, ki so imeli leta 1998 svoje filme v kinu.

1990

Slovar cineastov dobro napreduje, čeprav s pomočjo "tujih sil": Giorgio Tinazzi je prispeval portreta Luisa Buñuela (št. 1–2) in Michelangela Antonionija (št. 7–8), Alan Lovell, udeleženec Jesenske filmske šole, je poslal tekst o Lindsayu Andersonu (št. 3–4), Dario Marković pa je portretiral Roberta Altmana (št. 5–6). Portret Buñuela je še dopolnjen z dosjajem o nadrealizmu oziroma prevodi nekaterih Buñuelovih in Dalijevih tekstov.

V dolgem članku "Thrillerji, ki so spremenili svet, mene in *Ekran*" (št. 1–2) je M. Štefančič jr. popisal 15 filmov, med njimi *Terminator*, *Krvalo preprosto*, *F/X*, *Umor s trikom*, *Lovec na ljudi*, *Pregon v San Franciscu*, *Iztrebljevalec* itn. Potem pa se je lotil še tistih, ki so "vzljubili negativca": *Roadgames* Richarda Franklina, Ciminovo *Zmajevo leto*, Harmonov *Avtoštopar*, Kasdanova *Telesna strast*, Eastwoodov *The Dead Pool* idr. (št. 5–6).

Televizija je imela kot medij informiranja in zabave tolikšen vpliv, da je spremenila vse predhodne medije informiranja in zabave; kot medij družbenega občevarja je s svojim vplivom spremenila mnoge naše ustanove in oblike družbenih odnosov; njene inherentne lastnosti elektronskega medija so spremenile naše temeljno dožemanje resničnosti, zato je tudi naše medsebojne odnose in odnose s svetom.

To je nekaj tez, o katerih v članku "Televizija kot tehnologija in kulturna oblika" (št. 3–4) razpravlja Robin William, ki je veljal (umrl je leta 1988) za enega najvplivnejših britanskih družboslovcev.

Stojan Pelko je iz Pariza poslal intervjuja z avtorjem knjige *L'Image et parole* Alainom Massonom (št. 3–4) in s filmskim zgodovinarjem in teoretikom Jeanom-Louisom Leutratom (št. 5–6).

V prevodu Braneta Koviča je *Ekran* v tem letniku objavljial knjigo Marca Verneta *Figure odsotnosti: o pogledu v kamero* (št. 1–2), o t.i. subjektivni kameri (št. 3–4), o dvojni ekspoziciji (št. 5–6) in o "portretu, ki ukrade dušo" (št. 7–8).

Zadnja številka letnika (9–10) je izšla kot knjiga ali vsaj s trdimi platnicami, prinaša pa "Ekranove pogovore" oziroma ponatise intervjujev "s slovenskimi in/ali jugoslovanskimi režiserji, ki so stopili v kinematografijo v 80. letih".

(konec prihodnjič)

KINOTEČNI DNEVNIK



ABC Afrika

Namen retrospektive "digitalnega" filma, ki je oktobra in novembra potekala v Slovenski kinoteki kot del Jesenske filmske šole, je bil poskus prereza sodobne filmske ustvarjalnosti, ki se je v (vsaj) eni izmed svojih produkcijskih faz oprla na katero izmed številnih možnosti, ki jih filmskemu ustvarjalcu danes ponuja digitalna tehnologija. Retrospektiva je namenoma zanemarila digitalno tehnologijo kot sodobno sredstvo za kreiranje posebnih učinkov, saj jo v ta namen s pridom in vešče izrablja skoraj izključno tržno naravnana filmska industrija, ki svoje zabavne izdelke razstavlja tudi na rednih sporedih domačih komercialnih kinematografov. Kar seveda nikakor ne pomeni, da kaže digitalno tehnologijo v tem pogledu zanemariti kot sredstvo umetniškega izraza (digitalno generirana podoba predstavlja integralni del avtorske vizije pri marsikaterem novejšem filmu, ki si to lahko privošči; naj omenim samo zaključni prizor Fincherjevega *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999) ali katero izmed sanjskih sekvenc Scorsesejevega *Med življenjem in smrtjo* (Bringing out the Dead, 1999), kot predmet teoretske obravnave pa se navsezadnje ponujajo tudi zadnji izrastki Lucasove vesoljske sage *Vojna zvezd* (Star Wars), ki se v veliki meri odvijajo v umetno ustvarjenih prostorih in tako razpirajo zanimiv razmislek o filmskem polju. Poudarek retrospektive je tičal na izrabi sodobnih tehnologij kot sredstva beleženja (vedno bolj razširjeno snemanje filmov z digitalnimi video kamerami), znotraj te usmeritve pa snov za razmišljanje najdemo predvsem v razkoraku med, grobo rečeno, ekonomskimi in estetskimi razlogi za opustitev filmskega zrna in odločitvi za video nosilec. (Ob tem je seveda treba opozoriti na ključno vlogo, ki jo v odnosu do že desetletja obstoječe analogne video tehnologije igra digitalni video, saj je šele kvaliteta zapisa slednjega omogočila dostojen prepis na filmski trak v zadnji fazi produkcije in s tem širšo distribucijo ter dostopnost filmov.)

Vsaj po mnenju spodaj podpisanega je retrospektiva pokazala, da je bila kot posledica novih tehnologij morda največjega razcveta deležna tista filmska praksa, ki film pojmuje kot orodje politične misli in ga kot takega izrablja v socialnem kontekstu osveščanja in opozarjanja na pereče probleme vsakdana.

Omenjenega razcveta ne gre razumeti v smislu kvalitativnih umetniških presežkov – čeprav to seveda ne pomeni, da so slednji umanjkali –, pač pa predvsem v duhu ideje filma kot agensa družbenih sprememb, skrbnika za duševno zdravje ljudstva. Naj za ilustracijo navedem primer iz sosednje Avstrije, sicer posredno zvezan tudi s končno podobo kinotečne retrospektive. Zastrašujoče število glasov, ki ga je tam pred leti na volitvah prejela nazadnjaška in nacionalistično nastrojena svobodnjaška stranka, je botrovalo masovnemu gibanju zdravo mislečih umetnikov in aktivistov, ki so v javnosti nastopali pod imenom *Widerstand* (odpor). Med drugim je to odporiško gibanje s središčem na Dunaju proizvedlo res impresivno vsoto dokumentarnih filmov, ki so ažurno povzemali in kritizirali žalostno stanje stvari ter tako poskušali vplivati na javno mnenje, nastanek teh filmov pa je v celoti omogočila poceni in dostopna digitalna tehnologija (digitalne video kamere, digitalna montaža). Bliskovito ukrepanje se je v glavnem omejevalo na kratke dokumentarne zapise številnih demonstracij in posamične obravnave perečih problemov z naraščajočim nacionalizmom na čelu. Spodbujeni z entuziazmom in kreativno energijo teh mladih aktivistov so kmalu zatem svoje moči združili štirje že uveljavljeni avstrijski režiserji (med njimi našemu občinstvu dobro znana Ulrich Seidl in Michael Glawogger) in po istem principu – z uporabo digitalnih video kamer, ki omogočajo hipen in enostaven potop v obravnavano tematiko – posneli celovečerni dokumentarni omnibus s pomenljivim naslovom *State of a Nation*, v katerem je vsak avtor na svoj način analiziral mentaliteto rojakov (v najbolj zanimivem segmentu filma Michael Glawogger sam s kamero stopa prek meglenih hribov domovine, nato pa voznike, ki mu ustavijo, med vožnjo intervjuja; če se zdijo nestrpne ideje kakšnega vampastega, irhastega jagra sprva smešne, postaja situacija vse bolj srhljiva, ko pred kamero isto ponavljajo vse možne generacije obeh spolov). Izvrstno, neusmiljeno zrcalo sodobni avstrijski družbi je nastalo znotraj resnih produkcijskih okvirjev, ki so končani izdelek povečali na 35mm filmski trak in ga poslali v redno distribucijo kinematografov po vsej deželi. Film smo hoteli predvajati tudi v sklopu kinotečne retrospektive, vendar to žal ni bilo mogoče iz preprostega razloga:

digitalni film kot orodje politične misli

jurij meden



Kako sem se naučil premagati svoj strah in ljubiti Arika Šarona



Zrak, veter, ogenj, voda, zemlja



Paberkovalci

čisto vse kopije filma so v oktobrskem in novembrskem predvolilnem času zase rezervirali lokalni avstrijski kinematografi. Iskanje povezav med filmom kot sredstvom agitacije in bolj človeškim volilnim izidom na nedavnih volitvah v soseščini je seveda vprašljivo, zaradi privlačnosti pa si primer zasluži vsaj omembo.

Retrospektiva je še vedno postregla vsaj z enim primerkom tovrstnega, čistega političnega filma. Izraelski režiser Avi Mograbi je v svojem dokumentarnem dnevniškem zapisu *Kako sem se naučil premagati svoj strah in ljubiti Arika Šarona* (How I Learned to Overcome my Fear and Love Arik Sharon) pokazal, da drugačen tip filma kot izbruh neposredne politične misli v določenih okoliščinah sploh ne more (ne sme) obstajati. Mograbi v filmu beleži burno politično situacijo svojega rodnega Izraela, od številnih podobnih podvigov pa ga loči neposredna umestitev samega sebe kot avtorja filma in zavednega državljana v širši družbenopolitični kontekst, ki je pravzaprav porodil izvirno idejo o potrebnosti filma. Biti zaveden državljan po Mograbijevo pomeni biti kritičen do oblasti: Mograbijeva averzija do politike nestrpnosti in nasilja, ki jo po njegovem mnenju pooseblja (v času nastajanja filma) desničarski kandidat za premierja Arik Šaron, je primerljiva z odnosom do vzvodov oblasti, kakršne v svojih filmskih esejih gojita bolj znana kolega Nanni Moretti in Michael Moore. Mograbi, zapriseženi levičar, se v filmu udeležuje in sproti beleži predvolilna zborovanja Arika Šarona, saj bi rad od blizu spoznal človeka, katerega ima za enega glavnih krivcev za prelivanje krvi na Bližnjem vzhodu. Snema na video kamero, ki jo včasih vključuje tudi v svoji dnevni sobi, da bi na način direktnega nagovora gledalcev posnel svoje razmišljanje in si uredil vtise. Dokumentarec o Šaronu tako mestoma prehaja v dokumentarec o snemanju dokumentarca o Šaronu, kar utrdi režiserjevo kredibilnost in obenem demonstrira lahkotnost tovrstnega gverilskega načina snemanja filmov, ki na videz samodejno pretvarja misli v podobe.

V času snemanja filma se Mograbi in Šaron osebno spoznata in za hip se zazdi, da je debeli politik s svojimi toplimi besedami režiserja (in z njim gledalce,

v tem trenutku že brezizhodno vpete v režiserjev pogled) prepričal v svoj prav ter da naslov filma sploh ni ciničen, temveč samo nekoliko grenak. Slutnja strašnega spoznanja je k sreči zelo kratkotrajna, saj Mograbi nemudoma useka s hitro montažo posnetkov okrvavljenih palestinskih trupel, prek katerih rolni Šaronov glas, ki po radijskih valovih nevednemu ljudstvu pojasnjuje, da gre v resnici za žrtve spopadov med muslimanskimi in krščanskimi Palestinci. Gre za edini prizor v filmu, ki vsebuje posnetke konkretnih posledic nasilja; ki ga ni posnel Mograbi osebno, temveč je sestavljen iz arhivskih slik; za katerega se zdi, kot da je avtorja sram, da se mora zatekati h kazanju česa takega; in ki navsezadnje z naivnostjo pripovedne tehnike že od daleč diši po manipulaciji. Vendar prav naštete prvine pripomorejo k avtentičnosti materiala, ki se na ostalih mestih filma lepo umirjeno kopiči, kar navda gledalca z občutkom zaupanja v avtorja in upraviči njegov "krvavi" poseg. Ta je na mestu še toliko bolj, kolikor ga narekuje vsebinski kontekst, morala filma, strnjena v dobro znan pregovor, naj človeka vedno sodimo po njegovih dejanjih, ne po besedah.

Mograbi film zvito prične z opisovanjem svoje družinske situacije, tako da njegova kasnejša transformacija v čisti politični subjekt (Šaron naj bi bil kriv celo tega, da je Mograbija zapustila žena) le še podčrta shrljivo politično stanje, ki očitno pronica v vse pore posameznikovega življenja, da bi ga na koncu dobesedno raztopilo in izničilo: Mograbi se za zaključek filma udeleži desničarskega shoda, na katerem nastopi tudi čudna glasbena skupina, sestavljena iz ortodoksnih židov. Ti prepevajo zimzelene rockovske uspešnice s prirejenimi besedili, v katerih napovedujejo zmago desnice in pozivajo k linču druge politične opcije. Mograbi se v tistem trenutku zave, da njegov dokumentarni film ni kronika političnega zloma Arika Šarona, kar je nameraval posneti sprva, temveč ravno nasprotno: beležka vzpona te nesrečne figure, ki ji v tistem trenutku politični barometer kaže nadvse ugodno. Popolnoma zlomljen jo mahne med množico, ki poskakuje in prepeva pod odrom. V ritmu glasbe omahuje tudi kamera, njen pogled pa, tik pred zaključkom filma, v maniri karaok umaže še tekst nestrpne pesmi. .

slepa pega hanna a. w. slak



Slovenija 2002 88'

produkcija Bindweed Soundvision

režija Hanna A. W. Slak **producent** Franci Slak

scenarij Hanna A. W. Slak **fotografija** Karina Maria

Kleszczewska **montaža** Olga Toni **igrajo** Manca Dorrer

(Lupa), Kolja Saksida (Gladki), Primož Bezjak, Silva Čušin,

Uroš Fürst, Dare Jolič

Prvenec Hanne Slak bi lahko razglasili tudi za prvo slovensko narativno avantgardo v celovečerni obliki, tako izven realnosti in oprijemljivega življenja je, tako nenavaden in drugačen v vizualnem pogledu. Malce paradoksalno, še posebej ker gre za enega socialno in družbeno bolj osveščenih filmov zadnjega časa.

Z Majo Weiss, še eno domačo režiserko, ki je letos predstavila svoj igrani prvenec, bi tvorila lepega "kritičnega" dvojčka. Kaj ima *Slepa pega* takšnega v sebi (oziroma česar *Varuh meje* nima), da ob ogledu na vse te "aktualne", "tranzicijske", "angažirane" elemente (droga, dislociranost mladih, socialno dno, celo problem evtanazije se prikrade) skorajda ne pomislimo? Preprosto (ali pač?), film je na formalni ravni tako močan in superioren, da gledalec na vse ostalo (lahko tudi) pozabi. Vsaj tako sem ga doživljal sam; po prvem ogledu sem šel iz kina z občutkom, da sem pravkar videl najlepše in najboljše posnети slovenski film – v pogledu fotografije, montaže in zvoka kakopak –, ki po drugi strani na vsebinski ravni ostane povsem banalen, prazen, emocionalno neprepričljiv, da so vsa razmerja posiljena in skonstruirana.

Ena lepših stvari *Slepe pege* je, da jo lahko gledaš na dva načina, kot angažiran prispevek k novi slovenski stvarnosti ali kot eksperimentalni film, ki te v slabi uri in pol popelje skozi predzverje pekla imaginarnega mesta. Ne, *Slepa pega* ni Ljubljana, ki bi predstavila prostor in čas, v katerem se gibljejo "izgubljeni" junaki, temveč film, ki negira vsakršno definicijo. Lupa (Manca Dorrer) je v podhodih, avlah, stanovanjskih hodnikih in temačnih ulicah, kjer se ves čas giblje, enako izgubljena kot je izgubljena Maya Deren v svojem filmu *Mreže popoldneva* (*Meshes in the Afternoon*, 1943); njen "protežiranec" Gladki

(Kolja Saksida) tako ali tako ne zapusti sobe, še več, je popolnoma imobilen (nogi ima v mavcu), bolj ali manj ne-buden in dezorientiran ("kje sem?" je logična reakcija, ko se prvič zbudi). In nikakršnega dokaza nimamo, da kamera – ki jo v *Slepi pegi* štejem za tretjega glavnega protagonista, saj je aktiven soudeleženec v številnih prizorih, vseskozi se giblje nekje ob robu, prežeče se plazi za junakoma in detajlno opazuje prostor, v katerem se nahaja – vsega skupaj ni odsanjala.

Maya Deren ni režiserkina inspiracija po naključju, avantgardni avtorici je Hanna Slak posvetila že svojo diplomsko nalogo na AGRFT. Kar seveda še ni razlog, da njen prvenec beremo kot *homage* ameriški režiserki. Poudarjam, *Slepo pego* berem avantgardno le hipotetično in po sili razmer, ker me je na čustvenem nivoju pustil povsem hladnega in neprepričanega, in ker dejansko lahko funkcionira v neki svoji dimenziji, proč od ustaljenih ustvarjalnih mehanizmov, ki jim običajno pravimo scenaristika, dramaturgija, ipd. Skrajni čas je bil, da se na Slovenskem pojavi avtor(ica), ki "trdno jedro" filma (scenarij oziroma formo "prologa-jedra-epiloga" kot alfe in omega vsakega projekta) postavi na stran in ustvari nekaj radikalno drugačnega. Že prav, da negujemo šolo scenaristike in klasične naracije, vendar je enako prav, da pripustimo še kakšnega "outsiderja", ki zna gledalca pritegniti z drugačnimi, nekonvencionalnimi sredstvi, posebej, če "nekonvencionalnost" ni posledica ustvarjalne zagate oziroma blefiranja. Da Hanna Slak misli resno, potrjuje študentski film *Zjutro* (1999), njen prvi izlet v cono "anti-naracije" in zgodnje spoznanje, da lahko zgodbo/dogodek pripoveduje tudi malce drugače. •

Simon Popek

vladimir

zoran živulović

Slovenija 2002 97'

produkcija Umetniški program RTV Slovenija

režija Zoran Živulović, po istoimenski drami Matjaža

Zupančiča **fotografija** Simon Tanšek **montaža** Zoran

Živulović, Matjaž Jankovič **glasba** Mitja Vrhovnik Smrekar

zvok Samo Kozlevčar, Andrej Logar **scenografija**

Damijan Cavazza **kostumografija** Luka Žan **igrajo** Marko

Mandič (Aleš), Manca Dorrer (Maša), Davor Janjič (Miki),

Dare Valič (Vladimir)

srhljivka ali alegorija slovenske nacionalne televizije



Vladimir je nov slovenski televizijski film. Zakaj je treba to poudarjati? Zakaj slovenski, zakaj televizijski, in nenazadnje, zakaj film? V našem prostoru domači film zagotovo ni nič samoumevnega, televizijski še posebej. Nekje globoko v devetdesetih je nastalo nekaj televizijskih dram po slovenskih literarnih predlogah, nekatere umetniško kar posrečene, na primer *Vaški učitelj* v režiji Maje Weiss, potem pa je za tovrstne projekte kmalu zmanjkalo proračunskega denarja in uredniških naporov ter volje, kajti nastajati je začela megalomanska, sicer kvalitetna nadaljevanka o Prešernu, lončke pa so kot vedno ob pravem času pristavili še stari TV znanci, ki so s svojimi nebuloznimi serijami znali istočasno posiljevati igralce in gledalce ob petkih zvečer. Z zamenjavo urednikov so do dela prišli drugi ljudje, mlajša generacija slovenskih filmarjev, ki se je lahko pohvalila že s prvimi mednarodnimi uspehi. Cvitkovičeva nadaljevanka *Daleč je smrt*, ki se je začela povprečno in z zadnjima dvema epizodama končala (žal!) izjemno, se je letos na najpomembnejšem festivalu TV produkcije v Italiji uvrstila v ožji izbor, novo nadaljevanko s sodobnosti bližje tematiko po scenariju "netelevizijca" Uroša Goričana snema tudi Maja Weiss, v postprodukciji je televizijski film *Kajmak in marmelada* Branka Đurića, končan in predvajan pa je bil tudi Živulovićev *Vladimir*, ki so ga nehvaležno dali na spored v času Ljubljanskega filmskega festivala.

Kaj reči o *Vladimirju*? Ko je Matjaž Zupančič pisal svojo dramo, svoj psihotriler, najbrž v mislih ni imel kakšnih simbolnih oziroma alegoričnih pomenov, pač pa preprosto žanr. Tega se je držal tudi Zoran Živulović, ki je profesionalno prelil njegove stavke, njegovo dramaturgijo zgodbe v atraktivne TV slike, skadrirane tako estetsko, da dajo slutiti, da je njihov avtor precej bolj kot televiziji zavezan filmskim podobam. *Vladimir* je zgodba o starejšemu človeku, ki naseli, zavzame, invadira sebi tuj prostor mladih ljudi in jih začne kot vampir ali pijavka izsesavati, disciplinirati, sprva neopazno, potem pa čedalje bolj agresivno prilagajati svoji lastni predstavi o tem, kako bi moralo izgledati življenje, da bi bilo dobro, urejeno, domače in moralno. Pri Zupančiču se vse dogaja na ravni verbalnega, napetost se stopnjuje z nesporazumi v komunikaciji, med Vladimirjevo mentalno rigidnostjo, ki se izraža v njegovi vse bolj očitni želji

po redu, avtoritarnosti, očetovski držji, ter med ostalimi tremi protagonisti, sostanovalci Alešem, Mašo in Mikijem, ki vsak po svoje – v skladu s svojimi značaji – reagirajo na novo silnico v njihovem do tedaj prijateljskem sobivanju. *Vladimir* najprej očara Aleša, ki potrebuje očetovsko figuro ter se znebi edinega nasprotnika Mikija s tem, ko v Alešu vzbudi ljubosumje in sumničenje v čistost odnosa, ki ga ima Miki do svoje punce Maše. Zupančičevemu spretno napisanemu dramskemu besedilu ne manjka klasičnih žanrskih prvin, od logične karakterizacije prek racionalnega, postopnega stopnjevanja napetosti, do končnega masakra, katerega indic je že kladivo, ki ga *Vladimir* podari Maši za rojstni dan; toda Živuloviću razen posrečenega izbora igralcev in "obrtniškega štihla" ni dopuščalo kaj dosti maneverskega prostora. *Vladimir* se v retrospektivi pokaže kot nekakšen psihopatski *Šolen z brega* Zorana Hočevarja, ki namesto navideznega intelektualiziranja raje ustvarja človeške figurice iz gline in se posveča hišnim popravilom; problem je konec koncev le v tem, da ne popravlja rad le stvari, temveč veliko rajši soljudi. Za kaj bolj sofisticiranega pa bi se bilo treba učiti pri mojstrih pop *evro-trasha* sedemdesetih let, na primer pri Jeanu Rollinu, Jesusu Francu ali Mariu Bavi, ki so ob avtorskih odmerkih hororja, estetike in seksa nelagodju in psihoanalitičnim interpretacijam bliže, kot bi *Vladimir* kot dramski tekst ali njegova ekranizacija kdajkoli lahko bil. Manj psihologije, manj dramaturgije, manj truda, dikcije in narejenosti, pa zato več drznosti, spontanosti, utrinkov genialnosti – četudi na račun koherentnosti celote. Skratka, več kreativnosti, več mentalnega prostora za gledalca! Manj serviranja na pladnju. Danes lahko to zahtevamo tudi od slovenskega filma, počasi bomo morda celo od televizijskega, vsekakor pa to zahtevamo od talenta Zorana Živulovića. Pa čeprav je slovenska nacionalna televizija – podobno kot *Vladimir* v *Vladimirju* – konservativna, shizofrena, predvsem pa gerontokratska institucija, vodena s strani ljudi, ki jim je ne glede na politično pripadnost ali prepričanje mnogo več do mirnega, toplega zavetja doma in domačijskosti kot do ustvarjanja relevantnega, tujim javnim in plačniškim, nekomercialnim televizijam primerljivega programa. .

Mateja Valentinčič

SLOVENSKI FILM NA EVROPSKEM ZEMLJEVIDU

ali zaključki ob moji prvi sedemletki

nerina t. kocjančič

1995–1997

Filmski sklad je začel operativno delovati na začetku leta 1995, ko se je na Miklošičevi 38 oblikovala prva skupina zaposlenih. Na razpis za vodjo promocije in trženja sva se prijavila dva kandidata, izbrana sem bila jaz. Ob vodji promocije in trženja – kot edini zaposleni osebi na svojem oddelku – je seznam zaposlenih, poleg direktorja in tajnice, obsegal še vodjo pravne službe. Za začetek ne preveč pretenciozno, skromno, kot odsev nacionalne kinematografije, ki je v letu 1994 producirala en sam film. V tem prispevku se bom ukvarjala predvsem z zgodovino in dejavnostjo svojega "oddelka" in ne toliko s produkcijo, čeprav načrtovanje promocije ne more potekati brez "načrtne" produkcije. Lahko rečem, da na začetku, sedaj že "daljnega" leta 1995 ali pred skoraj osmimi leti, ni bilo ničesar. Vključno s produkcijo, ki je od osamosvojitve pridobila skromne štiri (4) filme. Državni producent Viba film je doživel stečaj in se preoblikoval v filmski studio, po evropskem vzoru so se ustanovile prve neodvisne producentske skupine. Ko uporabim besedo "ničesar", s tem mislim na popoln izpad prenosa izkušenj, podatkov ali vsaj imen, ki so pri nastopanju in lobiranju na prizorišču evropskih festivalov in trgov nujno potrebni. Tudi če so pred tem povezave obstajale, so bile uporabljene izključno v osebne interese in ne v interese nacionalne kinematografije, poleg tega pa se v bivši Jugoslaviji promocija filma ni krojila v Sloveniji, temveč v Beogradu, v inštituciji, imenovani Jugoslavija film. Slovenski filmski ustvarjalci lahko še tako vneto trdijo, da jugoslovanski film ni nikoli obstajal in da so ta film sestavljale posamezne republiške kinematografije. Toda za večino evropskih filmskih profesionalcev je obstajal zgolj jugoslovanski film, zgodbo o slovenskem filmu pa smo zanje šele morali sestaviti. In tako sem svoj del zgodbe začela z zbiranjem naslovov filmskih festivalov; pošiljala sem jim pisma, v katerih sem jih seznanjala z našim obstojem in jih prosila za povratne informacije. Po podatkih Evropskega audiovizualnega observatorija je bilo leta 1994 cca. 220 festivalov, njihovo število pa je do leta 1997 že doseglo število 700! V pionirskih časih ukvarjanja s filmsko promocijo se s takimi številkami nisem ukvarjala, moja osrednja skrb in tudi skrb filmskih ustvarjalcev je bila uvrstitev slovenskih filmov na čim več festivalov, kjer naj bi jih videlo čim več gledalcev, s tem pa bi se širilo tudi vedenje o slovenskem filmu. Zgodba o tem, da le malo festivalov služi nadaljnji distribuciji in prodaji filma, čeprav naj bi bil to naravni potek festivalske filmske zgodbe o uspehu, je nastopila nekaj let pozneje, potem, ko niso imeli izključne pravice do izbire naših filmov samo festivali, temveč smo po nekaj festivalsko uspešnih filmih tudi sami začeli izbirati tiste festivale, za katere smo ugotovili, da najbolj koristijo slovenski produkciji. Do leta 1996 – in tudi brez skladove promocijske strategije – so bili na festivalu v Karlovih Varih, v sekciji Vzhodno od zahoda, prikazani filmi *Ko zaprem oči* Francija Slaka, *Carmen* Metoda Pevca in *Radio Doc* Mirana Zupaniča. *Ko zaprem oči* je bil tudi prvi slovenski film, ki je bil nominiran kot nacionalni kandidat za tujejezičnega oskarja. Film *Carmen* je leta 1996 na festivalu v Valenciji dobil dve nagradi: za najboljšo žensko vlogo in fotografijo.

1997–2001

Festivali so bili obveščeni; velikih nismo kdo ve kako pretresli, saj smo se pojavili v trenutku, ko kinematografije srednje in vzhodne

Evrope niso bile najbolj aktualne, ampak so svoj festivalski pohod začele azijske države. Takratni upravni odbor sklada je predlagal, da bi se redno pojavljali tudi na enem izmed filmskih sejmov. Izbran je bil berlinski, najbolj primeren za majhno, vzhajajočo kinematografijo in leta 1997 tudi cenovno bolj ustrezen kot npr. sejem v Cannesu. Pa smo šli. Leta 1997 prvič in potem vsako leto, z izjemo leta 2000, ko berlinski sejem po selitvi na novo lokacijo ni premogel zadosti prostora in stojnice nismo mogli najeti. Na naši prvi sejmski stojnici sem se prepričala, da se moramo na zemljevid evropskih kinematografij šele vpisati. Ljudje so si ogledovali napis Slovenia, njihovi obrazi so postajali začudeni, potem pa so prihajali in spraševali, ali smo del bivše češkoslovaške, nekateri so povpraševali po Slavoniji, ki je bila takrat aktualna na televizijski postaji CNN, predvsem za filmske ljudi iz ameriške celine pa bi lahko bili karkoli. Tako sem na stojnici, s pomočjo kolegice iz RTV Slovenija, ki se na naši nacionalki edina ukvarja s promocijo in trženjem televizijske produkcije, opravljala tudi promocijo države. Ob predstavitvi na stojnici smo imeli tudi projekcije najnovejših filmov v sejmskih kinodvoranah, ki so namenjene predvsem kupcem, vendar nanje zahajajo tudi festivalski selektorji. Nam se kupčija seveda ni zgodila, se je pa s sejmsko projekcijo filma *Ekspres*, *Ekspres* Igorja Šterka začela njegova uspešna festivalska pot, ki je napovedala obdobje uspešnih in nagrajenih predstavitev slovenskih filmov na mednarodnih festivalih. Na berlinski sejmski projekciji je imel *Ekspres*, *Ekspres* video projekcijo, kar pa ni zmotilo selektorja festivala iz Mannheima, ki ga je predlagal za tekmovalni program. Za film smo sicer imeli večje ambicije, saj smo ga prijavili tudi v Cannes. Takrat seveda nismo imeli nikogar, ki bi nam povedal, da je običajna festivalska prijava v Cannesu strel v temo. Da moraš imeti nekoga, ki bo film ne samo priporočal, ampak ga bo tudi zagovarjal in poskušal čimbolje uvrstiti. O najpomembnejšem in tudi najbolj prestižnem festivalu govori tudi izjava njegovega direktorja v novembrski reviji *Screen International* (2002), ko za naslednji festival v letu 2003 že napoveduje, da bo med 500 filmi, za katere meni, da jih bo videl, zavrnjenih kar 450! Vendar so festivalski napor, kljub temu da se v Cannes še nismo uvrstili, v petih letih obrodili dobre sadove, ki so leta 2001 doživeli svoj vrhunec z nagrado na festivalu v Benetkah – levom prihodnosti za film *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča.

2002–?

Za levom v letu 2001 smo v letu 2002 doživeli tri festivalske uspehe, ki se ponašajo s pridevnikom prvič: uvrstitev filma *Varuh meje* Maje Weiss v program Panorama je prva poosamosvojitvena uvrstitev slovenskega celovečernega filma v uradni program Berlinale, uvrstitev filma *Ljubljana* Igorja Šterka v tekmovalni program Rotterdama je prva slovenska uvrstitev v tekmovalni del tega festivala, *Slepa pega* Hanne A. W. Slak pa je prvi celovečerni film v zgodovini slovenskega filma, ki se je pojavil v programu festivala v Locarnu. Po sedmih letih nam torej manjka samo uvrstitev na festival v Cannesu, ob njej pa bi bilo mogoče smiselno razmišljati tudi o stojnici na tem sejmu. Pred uvrstitvijo je to nesmiselno, saj se v Cannesu predvsem sklepajo posli, prisotnost na dragem sejmu pa ne more biti zgolj promocijska predstavitev določene kinematografije. Brez filma na festivalskem programu bi bilo torej zanimanje za slovenski film v Cannesu enako ničli. To smo lahko

doživeli na lanskem sejmu v Berlinu, ko smo z *Varuhom meje* prvič sodelovali tudi v festivalskem programu. Zanimanje za slovenski film se je podvojilo predvsem za filmske kupce, ki so bili v preteklih letih med najbolj redkimi obiskovalci naše stojnice in tudi sejmskih projekcij. Šele z uvrstitvijo slovenskega filma v tekmovalni program Cannesa bomo na stojnici že drugi dan po projekciji morda sklepali kupčije. Tako so stvari npr. potekale na stojnici danskega filmskega inštituta, dan po projekciji "dogmatskega" filma *Mifune* v tekmovalnem programu Berlinale.

Slovenski film na evropskem trgu

Seveda pa na zgodbo o težavah pri distribuciji slovenskih filmov v Evropi ne vpliva samo domače promocijsko znanje in lobiranje, temveč tudi širši evropski okvir filmske distribucije. Evropske distribucijske hiše so finančno šibke, kar pomeni, da v zadnjih letih lahko sledimo naslednjim negativnim trendom:

1. bankrotu ali zapiranju distribucijskih hiš, ki so se ukvarjale z distribucijo manjših, neodvisnih filmov (Jane Balfour, Christa Saredi, Orfeo Films ...);
2. nezmožnosti plačevanja t.i. *minimum guarantee* producentu za odkup filma (distributer producentu filma vnaprej ne plača nobene, niti najmanjše vsote, ampak sledita dogovoru, po katerem delitev sredstev poteka šele po začetku distribucije in poplačilu stroškov);
3. dogovori o distribuciji potekajo počasi, saj distributerji ne želijo tvegati in se šele na osnovi pridobljene podpore za distribucijo s strani evropskih podpornih mehanizmov, kot sta Media+ in Eurouimages, odločijo za distribucijo filma na njihovem nacionalnem teritoriju. O vztrajnosti, ki jo mora imeti tisti, ki prodaja film, smo se lahko najprej poučili pri filmu *Ekspres Ekspres*, pri katerem sta od uvrstitve filma na festival v Mannheimu (1997) do začetka distribucije v Nemčiji (konec leta 1999) minili dve leti. Nemški distributer Neuvisionen seveda ni ponudil nobenega predhodnega odkupa, ampak na to takrat nihče še pomislil ni. Delovalo bi skoraj bogokletno, glede na to, da nam ob tej priložnosti sploh ni uspelo izvedeti, kateri je bil zadnji slovenski film, ki se mu je zgodila distribucija v kaki evropski državi. V Nemčiji je sicer obstajal neki distributer, ki je na Filmski sklad poslal račun za skladiščenje kopije filma *Do konca in naprej* (1990) Jureta Pervanje, kasneje pa tudi cel kup za odpis namenjenih kaset slovenskih filmov s podnapisi. Razen tega, da je imel določene stroške s slovenskim filmom, nam očitno ni hotel povedati ničesar drugega.

Ekspres, ekspres je tako edini slovenski film, ki je v obdobju 1996–2002 uspel z distribucijo v vsaj eni evropski državi. Tako je Slovenija dobila tudi svojega "statističnega" zastopnika v poročilu Evropskega audiovizualnega observatorija, ki so ga pripravili za posvet z naslovom *The Film and Television Sector in the European Union and Third Countries* (Madrid, 18–19 April 2002). V tem poročilu lahko preberemo, da je v obdobju 1996–2002 komercialno distribucijo v vsaj eni državi Unije pridobilo 42 filmov iz srednje in vzhodne Evrope. Vseh 42 filmov je imelo 2,2 milijona gledalcev, kar pomeni 0,054% delež tržišča. Največ filmov v distribuciji je imela Češka, to je 13, Poljska 9, Madžarska 7, Latvija in Romunija po tri (3) filme.

Iz spodnje tabele, ki prikazuje dvajset filmov z največ gledalci, je razvidno, da so filmske koprodukcije v boljšem položaju kot čisti nacionalni filmi. Čehi imajo na lestvici le en "čisti" nacionalni film, Poljaki in Latvijci po dva, Slovenci enega. V poročilu je seveda prišlo tudi do neljube statistične napake. Poročilo se namreč ukvarja tudi z distribucijo filmov iz mediteranskih držav, kjer je Slovenija ponovno zastopana z *Ekspresom*, ni pa zabeležena pri koprodukcijskem filmu *Nikogaršnja zemlja*! Film Danisa Tanovića, ki naj bi bil tudi naš ponos, naš prvi košček oskarja, nastopa zgolj kot bosansko-francosko-belgijska koprodukcija s 318.957 gledalci. Olajševalna okoliščina za statistiko je verjetno dejstvo, da smo pri *Nikogaršnji zemlji* zapisani kot manjšinski koproducenti in je Bosna glavna nosilka nacionalnosti filma. Pri vseh koprodukcijskih filmih v zgornji tabeli so srednje in vzhodnoevropske države večinski producenti.

Na evropskem filmskem trgu so v omenjenem obdobju prevladovali ameriški filmi, v razponu od 66% do 77%, nacionalni filmi na domačem tržišču so dosegli 15%–20%, evropski filmi zunaj lastnih trgov 8%–10% tržni delež, filmi iz držav zunaj evropske unije in ostalega sveta pa 1%–4% tržni delež. Poročilo glede distribucije filmov iz našega konca Evrope potegne naslednji pesimistični zaključek: Film iz držav srednje in vzhodne Evrope so praktično izginili z ekranov Evropske unije. Filmski distributerji iz držav evropske unije se pritožujejo nad zaprtostjo filmskega tržišča Združenih držav za evropske filme. V letu 1995 je bil delež evropskih filmov na tem tržišču 2,7%, leta 1999 6,7% in leta 2001 5,02%. Toda poročilo nam prikaže še bolj porazen rezultat za zahodnoevropsko tržišče, saj je to za filme, ki ne prihajajo iz Združenih držav, Kanade,

Originalni naslov	Angleški naslov	Nacionalnost	Leto produkcije	Režiser	Skupno št. gledalcev v EU
Kolya	Kolya	CZ/FR/GB	1996	Jan Šverak	1 427 523
A napfény ize	Sunshine	HU/DE/AT/CA	1999	Istvan Szabo	235 150
Hurà na medveda		CZ/DE	2000	Dana Vavrova	98 750
Munk, Lemmy and cie		LV	1997	Janis Cinermanis / N. Skapan	78 522
Historie Milosne		PL	1997	Jerzy Stuhr	77 115
Animals		LV	2001	N. Skapan / J. Cimermanis	53 859
Terminus paradis	Terminus paradis	RO/FR	1998	Lucian Pintilie	35 878
Pan Tadeusz	Pan Tadeusz	PL/FR	1999	Andrezj Wajda	32 780
Ogniem i mieczem		PL	1999	Jerzy Hoffman	32 542
Jezerni kralovna		CZ/DE	1998	Vaclav Vorlicek	22 733
Bandyta	Brute	PL/DE/FR	1997	Maciej Dejczer	18 634
Prea târziu	Too Late	RO/FR	1996	Lucian Pintilie	17 622
Ptak ohnivak		CZ/DE	1997	Vaclav Vorlicek	11 342
Lea		CZ/DE	1996	Ivan Fila	11 070
Navrat idiota	The Return of the Idiot	CZ/DE	1999	Saša Gedeon	8 824
Ekspres, Ekspres	Express Express	SI	1997	Igor Šterk	6 858
Spiklenci slasti		CZ/CH/GB	1996	Jan Švankmajer	6 238
Knoflikari	The Buttoners	CZ	1997	Petr Zelenka	5 894
Asfalt Tango	Asphalt Tango	RO/FR	1996	Nae Caranfil	5 552
Marian, zigeunerleven		CZ/FR	1996	Petr Vaclav	4 570

Avstralije ali Japonske, še bolj neprodorno zaprto kot severnoameriško tržišče za evropske filme. Poročilo najde vzroke za porazni položaj v kulturni in jezikovni razdrobljenosti evropskega filmskega tržišča, prevladi ameriškega filma in odsotnosti vsakršne evropske distribucijske strukture. Obenem pa vse "druge" filmske industrije medsebojno tekmujejo za gledalce, ki pa so omejeni na milijon do dva potencialnih cinefilov, pripravljenih na spremljanje filma v tujem jeziku in prevzemanju percepcije, ki se razlikuje od prevladujoče hollywoodske ali nacionalne kode.

Prihodnost slovenskega filma na evropskem trgu
Bitka za košček filmskega tržišča je torej trda in neusmiljena, vedno bolj bodo uspevali predvsem tisti, ki bodo pobirali pomembne festivalske nagrade. Če bo film zanimiv za evropskega distributerja, se bo ta potrudil za pridobitev sredstev za distribucijo s strani evropskih podpornih struktur, če pa bo pridobil ameriškega distributerja, bo ta v distribucijo vložil sredstva, ki bodo lahko tudi večja od produkcijskih sredstev in bodo že zaradi tega omogočila uspešno distribucijo. Tak primer je bil britansko-francoski film *Billy Elliot* (2001), pri katerem je bil vložek ameriškega distributerja UIP za 4 milijone dolarjev višji od produkcijskega vložka filma. Film je iztržil 100 milijonov dolarjev in s tem vložena promocijska sredstva povečal za 25-krat.

Slovenskemu filmu je v prihodnosti verjetno bližja prva opcija, kar se je v novembru prvič zgodilo filmu *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča. Francoski distributer Atika Films je za distribucijo *Kruha in mleka* dobil 6000 EUR podpore s strani Eurimagesa za distribucijo filma v Franciji. Zgodilo se je leto in pol po tistem, ko je film prejel nagrado leva prihodnosti v Benetkah, kar tudi v tem primeru potrjuje počasno mletje evropske distribucije. Kljub temu pa se je zgodil pomemben tržni premik, kar nam glede na pesimistične izvlečke poročila Evropskega avdiovizualnega observatorija lahko vliva upanje v bolj odprto evropsko distribucijsko prihodnost. Kakšno pa je stanje našega promocijskega znanja in sposobnost lobiranja? V naši mali slovenski vasi je prisotna težnja, da se vsakdo ukvarja z vsemi fazami filmskega ustvarjanja. Nasveti glede trendov v aktualni distribuciji so vsekakor koristni za tiste, ki pišejo scenarije, vendar pa je npr. trženje filma eno najbolj težaskih poslov v celem filmskem procesu. Zato se bo z njim zelo težko ukvarjal producent filma, končno pa tudi tisti, ki se ukvarja s promocijo nacionalnih filmov na festivalih in retrospektivah. Slovenska filmska produkcija je premajhna, da bi se z njenim trženjem ukvarjala posebna struktura. Pred leti smo razmišljali o nekakšni skupni agenciji, ki bi skrbela za trženje slovenske filmske in televizijske produkcije. Kajti uspešni filmski prodajalci morajo v enem letu obdelati vsaj dva televizijska in tri filmske markete. V tem trenutku je bolj kot domača agencija za trženje realno naše članstvo v Media +, znotraj katere se bomo vključili v European Film Promotion in bili z njihovo pomočjo prisotni na vseh glavnih sejnih. Skupaj s producenti uspešnih in prodornih bodočih slovenskih filmov pa si moramo še vedno prizadevati za pridobitev uspešnih distributerjev, kot so npr. Celluloid Dreams, Fortissimo ipd. In bodimo optimistični: ko se bo zgodila pomembna koprodukcija, mogoče doživimo tudi Američane in njihove promocijske malhe ...

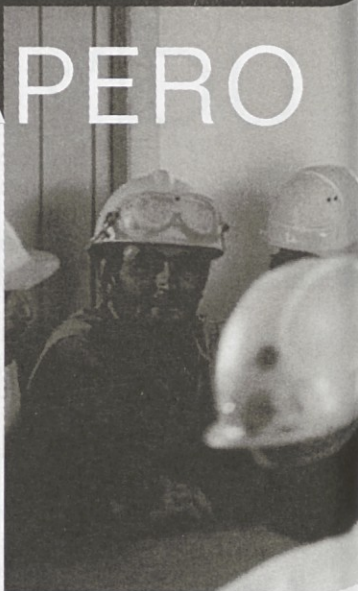
Tukaj pa se najbolj optimistične promocijske predstave združijo z načrtno produkcijo nadpovprečnih filmskih zgodb. •

ekranove perspektive

PABLO TRAPERO



Pablo Traperero



Svet žerjavov

Da je sodobni argentinski film v hitrem vzponu, priča tudi letošnji vodomec z Ljubljanskega filmskega festivala, ki ga je žirija podelila mlademu režiserju Juanu Villegasu in filmu *Sobota* (Sabado, 2001). Morda ne prav posrečen izbor, o čemer pričajo tudi *off-the-record* izjave nekaterih članov žirije, da je šlo pač za kompromis, še bolj pa zaradi dejstva, da v *Soboti* zelo težko najdemo elemente, ki definirajo novi – in zmagoviti – argentinski film, ki zadnja leta močno opozarja s svojo prodornostjo, socialno osveščenostjo in družbeno kritiko.

Struktura argentinskega filma, tradicionalno zasidranega v komercialni logiki industrije zabave, se radikalno spreminja. V zadnjih letih je namreč prišlo do globoke kulturne transformacije; v ospredje stopa mlada generacija filmarjev, ki se naslanja na rigorozni realistični dispozitiv in obdeluje problem argentinske mladine (ter družbe nasploh). A brez panike, ne gre za zgolj za prikaz sivega vsakdana in brezperspektivne usode "malega človeka". Argentinski režiserji iščejo drugačne izrazne poti, tudi ironične in igrive načine, da gledalcu približajo fundamentalno tragične stvari, od nezaposlenosti in socialne impotence, do kolapsa vlade, ki je Argentino pahnila v ekonomsko krizo brez primere. V tem pogledu je Villegasova *Sobota* malce bližje torišču mlade generacije, ki se je profilirala v filmskih šolah (predvsem na nacionalni šoli Universidad del Cine v Buenos Airesu) in ki v obubožanih razmerah skrbi za razmeroma visok tehnični nivo mladih režiserjev.

Novi argentinski film je opozoril nase že konec devetdesetih let, ko sta nastala dva, recimo jima "prelomna" filma, *Pizza, birra, fasso* (Pica, pivo, čiki, 1998) režiserjev Adriána Caetana in Bruna Stagnara, ter *Mala época* (Težki časi, 1998), nekakšen zadržni projekt, ki ga je podpisal študentski kolektiv filmske šole Manuela Antina. Oba sta bila posneta na 16mm trak in povečana na 35, angažirala sta neznane obraze in naturščike, kar bo v novem argentinskem filmu postala stalnica. *Težki časi* so uvedli še pomembno novost, interes za izkušnje notranjih migracij in imigrantov iz revnejših držav, Peruja, Bolivije in Paragvaja, s čimer se dotlej ni ukvarjal praktično nihče. Novo tendenco – portret južnoameriških ilegalcev v Argentini – bo v svojem prvem samostojnem filmu *Bolivia* (2001) nadaljeval tudi

in novi argentinski film

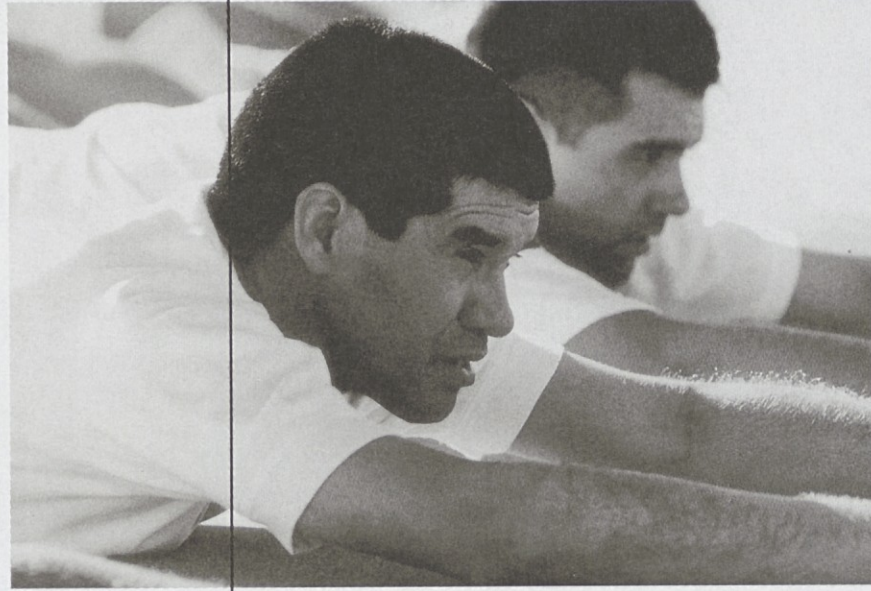


Adriáno Caetano, ki ksenofobijo sonarodnjakov ponazori že v uvodni sekvenci: televizijski glas ciničnega športnega komentatorja gladko zmago nogometašev Argentine nad Bolivijci zabeli z žmohtnim nacionalističnim komentarjem in degradacijo gostujoče ekipe. Preostanek filma samo še potrdi negativno nastrojenost Argentinecev do priseljencev.

V "migracijski proces" se je z vso silovitostjo in družbeno angažiranostjo vklopil tudi Pablo Traperero, čigar prvenec *Svet žerjavov* (Mundo grúa, 1999) smo v okviru *Ekranovih perspektiv* predstavili že na LIFFu leta 2000, svoj talent pa je s filmom *El Bonaerense* letos še potrdil. Gre za mladega avtorja, rojenega leta 1971. Traperero je med leti 1991 in 1995 obiskoval mnoge seminarje o filmski tehniki, leta 1995 pa je diplomiral na Universidad del Cine ter takoj pričel s predavanji o filmu. Pred režijskim prvcem je delal kot asistent režije, montažer in producent. Prav njegovo producentsko delo je v okviru novega argentinskega filma enako pomembno kot režiranje, saj je kmalu po šoli ustanovil neodvisno produkcijsko hišo Cinematográfica Sargentina in poskrbel, da so do svojih prvencev prišli še številni drugi režiserji. Med drugim je koproduciral filme *El Descanso*, *Bonanza* in Alonsovo *Svobodo* (La Libertad, 2000); slednjo smo predstavili tudi na letošnjem LIFFu.

Svet žerjavov, ki ga je Traperero snemal med vikendi, vsebuje vse attribute novega argentinskega filma: posnet je v grobo zrnat črno-beli fotografiji, povečini v njem nastopajo naturščiki, naracija je minimalna, dogajanje in junaki so bolj ali manj prepuščeni naključjem, predvsem pa je "argentinska" tematika: na eni strani portret deziluzionirane mladine, na drugi socialna stiska in iskanje primerne službe. Motiv uteleša glavni junak Rulo, zavaljeni in dobrodušni, a nepopravljivo nerodni petdesetletnik, ki je v mladosti kot basist v rock skupini okusil ščepec slave. Danes se preživlja z delom na gradbiščih, visoka nezaposlenost in pomanjkanje ustrezne izobrazbe pa Rula prisilita, da sprejme delo daleč od doma in sina, dva tisoč kilometrov stran. Skratka, da bi preživel, postane Rulo znotraj socialno-ekonomske krize del nujnih notranjih migracij. *Svet žerjavov* je od svojega nastanka postal "film definicije" nove generacije; argentinski sociolog Oscar Landi je kot ilustracijo minimalistične estetike celo skoval izraz "kultura žerjavov" in ga argumentiral, da "znotraj te socialne skupine ni prostora za klasične socialne konflikte, kot sta, denimo, višina plače ali delovni pogoji". Traperov namen ni propagiranje kakšne revolucionarne ideologije ali reševanje socialnih problemov, raje pokaže na stvari, kakršne so. Še več, film sklene skrajno dvoumno, saj postane Rulova usoda skorajda tragikomična, režiser pa gledalca zapusti s paradoksnim priokusom prijetnega nelagodja.

Njegov drugi celovečerni film *El Bonaerense* je – kako ironično! –



El Bonaerense

skoraj postal prva žrtev popolnega kraha argentinske ekonomije konec leta 2001. Traperero je film dokončal dva meseca po zlomu ekonomije, februarja 2002, in ga celo pravočasno pripravil za festival v Cannesu, kljub temu da je že padel pod "corralito", restriktivno vladno potezo, ki je dramatično zmanjšala večino dotacij. Film morda ne omogoča takšnega vpogleda v argentinsko socio-politično realnost kot *Svet žerjavov*, saj gre za portret individualca v urbanem megapolisu, zato pa opiše domovino z druge plati, kot skorpumpirano policijsko državo, kjer sta človekova nedolžnost in "čistost" kaj hitro na preizkušnji. *El Bonaerense* je precej bolj metaforičen kot prvenec, morda tudi zato, ker je Trapero dogajanje postavil med posebne policijske enote, t.i. bonaerense, najbolj brutalno in podkupljivo enoto argentinske policije, kjer se po sporu z zakonom znajde dvaintridesetletni Zapa. Film je prepričljiva zgodba o nedolžnosti in izgubi le-te, tako na metaforični kot osebni ravni. In znova imamo kontrast med provinco in velemestom; Zapa namreč pooseblja oba pomena termina "bonaerense", tako človeka iz province kot policaja v prestolnici.

Traperero je za svoj zadnji film znova delal nekonvencionalno; konkreten scenarij je tokrat res obstajal, vendar ga je za vsakega igralca uporabljal različno. Nekaterim je dal na vpogled cel scenarij, drugim le nekaj strani oziroma del njihove vloge; tako so celotno zgodbo spoznavali sproti, z razvojem lastnega karakterja. Rezultat je trd, mestoma brutalen portret posameznika, ki se v novi sredini izgubi in podleže nenapisanim pravilom podzemlja, sicer pa se Trapero izmakne žanrskim definicijam (še zdaleč ne gre za policijski film ali kriminalko) in ohrani avtorsko verodostojnost.

Argentinski film zaenkrat brez dvoma ostaja perspektiva svetovnega kina – predvsem najmlajša generacija, ki ne stavi dosti na umetelni artizem. Še več, mladi režiserji se ne vidijo kot del kakšnega novega vala ali nove estetike. Njihova poglavitna skrb je karseda natančno, ustrezno odražati socialno in ekonomsko stanje v lastni deželi, brez podajanja kakršnih koli rešitev, zgolj s prezentiranjem dejstev znotraj zelo osebnih zgodb. Ti režiserji zavračajo žanr, hkrati pa si ne delajo utvar, da ustvarjajo mojstrovine; distancirajo se od konvencionalnega, splošno uveljavljenega kina in raje poudarjajo svojo občutljivost do argentinskega vsakdana in močno etično držo. Zaenkrat jim več kot uspeva, že vrsto let so tihi čudež svetovnega kina, s svojimi filmi se prebijajo na največje festivale in pobirajo vidne nagrade. Da so v domovini komercialno neatraktivni, vam postane jasno kmalu po najavni špici, toda tudi v tem pogledu se obetajo boljši časi. Konec devetdesetih so v Buenos Airesu ustanovili nacionalni festival neodvisnega filma, kjer organizatorji predstavijo letno produkcijo striktno nekomercialnega značaja; s tem je neodvisni argentinski film dobil tudi svojo "domovinsko pravico". •

simon popek



43. filmski festival v Solunu, enajstič v mednarodni izdaji, je slovensko kinematografijo predstavil kar trikrat: dva celovečerca, *Slepa pega* v tekmovalnem programu, *Ljubljana* v selekciji Balkanski pogled, in koprodukcijski film *Lilijina zgodba* v programu najnovejše grške produkcije. Bitka za Solun se je končala z nagrado za Manco Dorrer, najboljšo igralko v tekmovalni paradi. Slovenci postajamo žepna filmska velesila, pa če smo na to pripravljeni ali ne.

Solunski filmski festival je letos vstopil v drugo desetletje svojega obstoja v kategoriji mednarodnih filmskih festivalov. V podobni združbi, kljub podobnostim samo pogojno primerljivi kategoriji, najdemo ambiciozno zastavljene festivale, kot so Rotterdam, San Sebastian, Toronto in Montreal, ko gre za tekmovalne programe, pa vsi kažejo simptome iste programske podhranjenosti. Nekaj podobnega se pravzaprav dogaja povsod, vključno z veliko trojico, toda v Cannesu, Benetkah in Berlinu se med množico filmov vedno najdejo dva ali trije naslovi, ki rešijo ugled festivala: ni nujno, da po kvaliteti, lahko zaradi kontradiktornosti, razvpitosti ali šokantnosti. Strahovite težave s tekmovalnim programom ima tudi festival v Karlovih Varih, ki, kdo ve zakaj, ohranja prvokategorni status. Zdi se, kot da je festivalov kratkomalo preveč, filmov, predvsem dobrih, ki bi napolnili vse tekmovalne programe, pa odločno premalo.

Solunska bera leta 2002 je bila z nekaj častnimi izjemami povprečna v obeh paradih programih festivala, ki že desetletje konkurirata drug drugemu: prvi je uradni tekmovalni program debitantskih ali drugih filmov posameznih izbranih avtorjev, ki ga ambiciozno vodi direktor festivala, Michel Demopoulos, drugi pa program Novi horizonti selektorja Dimitrisa Eipidesa, tudi enega od selektorjev montrealskega festivala, dinamičen,

eklektičen in blasfemičen program, v katerem se (občasno) znajde vse, od eksperimentalnih filmov do hollywoodske produkcije. Posebnost solunskega festivala so kakšno leto zelo močni in atraktivni stranski programi. Letos so pripravili retrospektivo italijanskega režiserja Marca Bellocchija, ki je predsedoval mednarodni žiriji, v kateri je sedel tudi Američan Bob Rafelson, predstavljen s programom sedmih izbranih celovečercov. Druga popolna retrospektiva je veljala madžarskemu režiserju Beli Tarru. Program Fokus (Spotlight) je bil letos namenjen azijski produkciji zadnjih dveh let, program Balkanski pogled regionalnim kinematografijam, stranski program Novih horizontov pa je prinesel *hommage* dvema režiserjema: Mehičanu Jaimeju Humbertu Hermosillu in Korejcu Hong Sang-sooju.

Grški producenti izkoristijo solunski festival in njegovo nekaj-tisoč-glavo medijsko zaledje za promocijo domače produkcije, ki je bila letos kljub slabim tržnim kazalcem še vedno sorazmerno obsežna: 24 filmov (v primerjavi s 33 leto poprej). Grško ministrstvo za kulturo se sooča z dejstvom, da se drage priprave na olimpijske igre v Atenah leta 2004 zajedajo tudi v sredstva za kinematografijo, toda v primerjavi z večino držav v regiji je Grčija filmska velesila. V tej vlogi je prav na festivalu objavila začetek dela Balkanskega filmskega fonda, ki bo podpiral razvoj scenaristike v deželah te regije. Fond je ustanovilo grško ministrstvo za kulturo, ki je za prvo operativno leto (2003) zagotovilo tudi sredstva: 150.000 evrov. Če k temu prištejemo še vodilno vlogo Grškega filmskega centra in s tem države pri ustanovitvi, postane ambicija Grčije, da bi v regiji igrala vlogo CEE CNN, Filmske mreže za južno, vzhodno in srednjo Evropo, s sedežem v Solunu, ki jo je Grčija podprla z 250.000 evri, torej podobno združevalno vlogo, kot jo je v zahodni Evropi pred desetletjem igrala Francija, še bolj transparentna. Letošnja državna sredstva za kinematografijo znašajo 8 milijonov evrov, kar je sicer manj, kot so načrtovali, vendar še vedno izjemno veliko v primerjavi z drugimi državami v regiji. Edina prava tekunica za vodilno vlogo je Turčija, ki je prav tako ustanovila mednarodni fond za podporo scenaristiki Odisej. Ker gre v obeh primerih za fonde, ki temeljijo na participaciji držav članic, je izid tekmovanja med obema težko napovedati. Skromna sredstva kinematografij iz regije načenjajo sorazmerno visoke kotizacije za evropske fonde, kot sta Eurimages in Media, zato je članstvo v regionalnih fondih vprašljivo za večino držav, vključno s Slovenijo. Med leti 1999 in 2000 je delež grških filmov na domačem trgu dosegel dobrih 20%, v letošnjem letu pa je padel na skromnih 5%. Lahkotne komedije, produkcijsko nič zahtevnejše od povprečnih TV sitcomov, ki so v prejšnjih letih pridobile največ domačega občinstva, so izgubile privlačnost. Zato so se grški producenti bolj intenzivno ozrli po potencialnih koprodukcijskih partnerjih. Uveljavljeni domači veteran, režiser Pandelis Vullgaris, bo tako svoj dolgo pričakovani film *Neveste* (zgodbo o grških nevestah v Ameriki v dvajsetih letih) po dolgotrajnih in mučnih zapletih s produkcijsko hišo Coste Gavrasa posnel v koprodukciji s Kappa Productions Martina Scorseseja.

Ženska vode

Robert Manthoulis, v Parizu živeči grški režiser starejše generacije, je svoj film *Lilijina zgodba* (Lily's Story) posnel v trojni koprodukciji med Grčijo, Francijo in Slovenijo. Scenarij so inspirirali resnični dogodki iz obdobja diktature vojaške hunte, ko je Robert Manthoulis želel skupaj z Melino Mercouri posneti film, ki bi razkril resnico o političnem nasilju v Grčiji po puču leta 1967. Filma seveda niso nikoli posneli, Manthoulis in številni drugi so morali v pregnanstvo, razpršeni v prostoru od Budimpešte do Pariza. *Lilijina zgodba* skuša skozi pripovedi protagonistov rekonstruirati tragiko grške diaspore na zgodovinski in človeški ravni. Zgodovinsko se dogodki v Grčiji po toliko desetletjih kažejo kot še ena tragična ponovitev nasilja, na nivoju človeškega mikrokozmosa pa se usode emigrantov, žrtev in rabljev prepletajo v

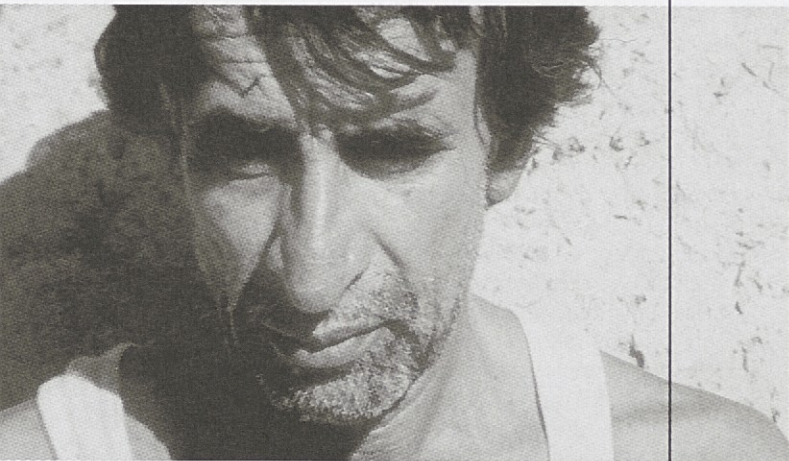
Lilijina zgodba



klobčič politike, strasti, ambicij, kot nekakšna sodobna grška drama, v kateri pa za razliko od njene antične predhodnice glavni junaki ne dočakajo odrešilne *katarsys*. Vsi so kot novodobni Sizi, ki svojo politično, intelektualno, nacionalno in osebno prtljago vlečejo skozi labirinte sodobne Evrope, nenaklonjene tovrstnim političnim Odisejem, kar deluje kot ironična re-interpretacija klasične grške drame. Manthoulis, tudi scenarist svojega filma, je zgodbo struktural kot trojno narativno elipso, zato je film težko razumljiv celo za grškega gledalca, opremljenega vsaj z minimalno vednostjo o zgodovinskih dogodkih, ljudeh in političnih posledicah diktature. Premierno predstavljen na beneški Mostri v programu Proti toku, je v Solunu dobil kar dve nagradi: za najboljšo moško stransko vlogo Minas Hadzisavvasa in najboljšo glasbo Nikosa Mamangakisa. Slovenski delež je znašal 13%, kot koproducenta sta sodelovala Studio Maj (Dunja Klemenc) in Casablanca (Igor Pediček). Del filma so posneli v Kopru in Piranu, med najbolj filmsko atraktivnimi prizori pa je srečanje na vlaku med jugoslovanskim carinikom (Brane Zavrsan) in grškim emigrantom (Minas Hadzisavvas), na meji blizu Trsta. Bizaren dialog, v katerem mora Grk z madžarskim potnim listom zatajiti svojo rojstno Janino, da bi ga jugoslovanski carinik spustil v Italijo, se ponavlja do absurda, ki bolj kot vse ostalo v narativno (pre)obloženem filmu, razkriva tragiko in absurdnost emigrantskega življenja v prostoru na evropski "nikogaršnji zemlji". Zanimivo je, da je bil to izvirni naslov filma, ki pa ga je Manthoulis zamenjal takoj, ko se je pojavil film Danisa Tanovića.

V tekmovalnem programu je bil debitantski film *Japón* režiserja Carlosa Reygadasa iz Mehike brez dvoma ena

živa emeršič



Japón

od osrednjih programskih atrakcij. Presenetljivo suveren avtorski debut štiridesetletnega režiserja, ki je pred tem posnel samo štiri kratke filme, je navdušil kritike že v Cannesu. Reygadas je v svoji avtorski govorici skrajno brezkompromisen: bolj ga zanima ustvarjanje občutka kot pripovedovanje zgodbe. Film je počasen, enigmatičen (celo naslov ostane brez razlage), razkriva pa osebnost starejšega moškega, ki se odpravi v mehiške gore, da bi se ubil. V zapuščenem zakotju ga vaščani namestijo v hišo starejše vdove Ascen, kjer se moški počasi vživlja v življenje domorodcev. Razmerje med njim in Ascen ostane kljub telesni bližini nedorečeno, prav tako njegova dokončna usoda, zato Reygadasov film na trenutke deluje kot stilistično sicer dovršen, toda vsebinsko prazen, emocionalno mrtev vizualni eksperiment. Po premieri na festivalu v Rotterdamu (film je bil posnet s pomočjo fonda Huberta Balsa) je Carlos Reygadas *Japón* tehnično spoliral. Posnet je bil na 16 mm v tehniki super-cinemascope, kar je omogočilo kombinacijo kamere z roke in epskih vizualnih efektov, med katerimi je vrhunec brez dvoma 10-minutni zaključni posnetek, v katerem Reygadas razkrije svojo vizualno inspiracijo – Tarkovskega. Mednarodna žirija pod vodstvom Marca Bellocchia je Reygadasu prisodila nagrado za najboljšega režiserja.

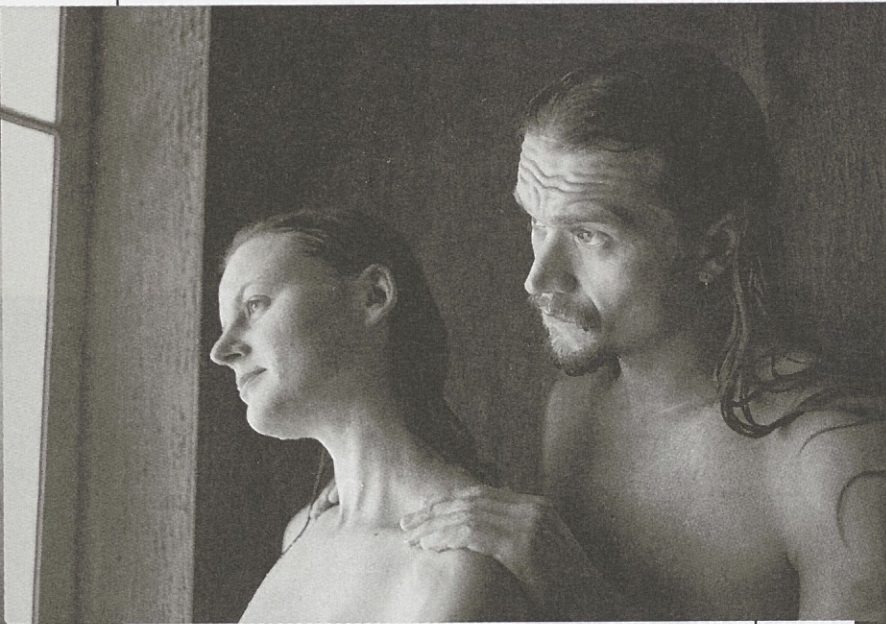
Drugi impozantni debut je uspel Japoncu Hidenoriju Sugemori s filmom *Mizu No Onna* (Ženska vode/Woman of Water). Scenarij mu je prinesel nagrado na festivalu v Sundanceu 2001. Preprosta naracija in minimalna filmska sredstva odlikujejo zgodbo o Ryo, ki v majhnem provincialnem mestu vodi javno kopališče. Ryo je znana tudi kot "deževna ženska", ker so vsi pomembni dogodki v njenem življenju zaznamovani z nalivi. Vse se spremeni, ko sreča Yusako, piromana, ki ga išče policija. Dva principa, ogenj in voda, moški in ženska, se srečajo v strastnem antagonističnem razmerju brez gotovosti. Ženska vode je samo na videz preprost film, ki operira z univerzalnimi simboli na način "prizemljitve",



Blissfully Yours

spretno lovi ravnotežje med simbolizmom in *cinéma vérité* ter vizualno prepričljivo sledi psihološkim spremembam v razmerju protagonistov. Film je dobil prvo nagrado, zlatega aleksandra, vrednega 36.700 evrov, *ex aequo* s tajvanskim filmom *Blissfully Yours*. Češki film *Vylet* (Izlet) je drugi celovečerec Alice Nellis, ki je debitirala s filmom *Eeny, Meeny*, dobitnikom nagrade FIPRESCI na festivalu v Karlovih Varih. V najboljši maniri češke filmske šole črnega humorja zgodnjega Menzla je Alice Nellis spletla zgodbo o povprečni češki družini, ki je pravkar izgubila očeta, Slovaka po rodu. Ko se življenje skoraj vrne v svoje banalne in tragikomične okvire, se družina odloči, da bo posmrtno ostanke v žari odnesla nazaj v očetovo rodno Slovaško. In tako se odpravijo na izlet ... Grenko-sladka zgodba dobi nepričakovano dramatičen finale, v katerem človečnost in humor premagata temne sence češke totalitarne preteklosti. Alice Nellis je tudi s svojim drugim filmom prepričala žirijo kritikov FIPRESCI, ki ji je prisodila nagrado za najboljši film. Francoski film *Vivre me tué* (Življenje me ubija) režiserja Jeana-Pierra Sinapija na nevsiljiv, na videz celo neangažiran način prikazuje francoski rasizem in ksenofobijo. Sin maroških emigrantov, Paul, kljub diplomi iz književnosti in politične ekonomije, dela kot raznašalec pic, v upanju na boljšo prihodnost. Psihično izjemno stabilen in prepričan vase, skoraj superioren nad tistimi, ki ga vsakič znova uvrščajo v drugo kategorijo državljanov, brez moči spremlja propad svojega brata, ki tega pritiska ne zdrži. *Vivre me tué* je še eden v dolgi vrsti "malih" filmov, ki brezkompromisno, na žalost pa vse premalo opazno opozarjajo na rasizem in ksenofobijo sodobne (združene) Evrope.

V tekmovalnem programu Soluna 2002 je bil tudi slovenski film *Slepa pega* debitantke Hane A. W. Slak precej opažen, predvsem po zaslugi protagonistke Mance Dorrer, ki jo je žirija za vlogo Lupe nagradila kot najboljšo igralko.



Izlet

Program Novi horizonti selektorja Dimitrisa Eipidesa je letos zbral nekaj izjemnih filmskih stvaritev, ki odslkavajo sodobni svet v njegovi človeku neprijazni podobi. Socialne posledice razpada družbenih sistemov, nestrpnost, alienacija, ksenofobija, totalitarne ideologije, predsodki, sovraštvo do drugačnih, do žensk, vse to so teme 23-ih filmov iz tega programa. Iranski film *Man Taraneh*, 15 (Ime mi je Taraneh) izkušenega režiserja Rassula Sadr-Amelia, avtorja sedmih celovečercev (med njimi večkrat nagrajeni *The Girl in the White Sneakers*), razkriva zgodbo petnajstletne Taraneh, pridne učenke, ki živi z babico in obiskuje očeta v zaporu. Njen zaročenec odide na začasno delo v Nemčijo, ko Taraneh odkrije, da je noseča. Ker se, neporočena, odloči, da bo otroka obdržala, postane v svojem okolju nezaželen, celo moteča – do te mere, da jo pravoverni moški, čuvaji "družbenega reda in morale", skušajo na silo spraviti nazaj v okvire ženske pokorščine in odsotnosti individualne identitete. Taraneh se ne ukloni, saj je v svojem socialnem uporju že šla predaleč; stopila je na "čistino", kjer ni družbenih konvencij njene vere in skupnosti, zato je spopad neizogiben. Tako se pridruži dolgi vrsti žensk v iranskem filmu zadnjih let, upornicam in pocestnim heroinam Jafarja Panahija (*Krog*), izobraženki iz visoke družbe Abbasa Kiarostamija (*10*) ali ženskam iz jetnišnice Manijeh Hekmat (*Ženski zapor*). Vsem likom brez izjeme je skupen velikanski napor, ki ga kot drugorazredni ljudje izrazito represivne, konservativne in mačistične iranske družbe vlagajo v vsak najmanjši spopad za svoje pravice. Manijeh Hekmat, režiserka pretresljivega filma *Ženski zapor* (Zendan-e Zanan), je izkušena filmarka. Kot asistentka je sodelovala pri enajstih celovečercih, pet jih je samostojno producirala. Raziskava, ki jo je opravila v osrednjem ženskem zaporu v Teheranu, ji je dala dovolj snovi za scenarij debitantskega filma. Diapazon ženskih usod sega od vzrokov za zaprtje – političnega aktivizma, odvisnosti od drog, prostitucije ali revščine – do posledic, ki so v zaporu lahko življenjsko usodne. Oba iranska filma sta se, skupaj z proslavljenim *Deset* (10)



Življenje me ubija



Ime mi je Taraneh

Abbasa Kiarostamija, ki je bil tudi gost festivala, znašla v središču festivalske okrogle mize na temo ženske v iranskem filmu, pred in za kamero. V resnici gre za družbeni in umetniški fenomen presenetljivo velike in močne prisotnosti žensk v filmskem ustvarjanju dežele, ki je do žensk izrazito represivna in ekskluzivna, javni nastop povabljenih ustvarjalk iz Irana, režiserk in igralk, pa je bil eden glavnih (neprogramskih) dogodkov festivala. Film *Ime mi je Taraneh* je dobil nagrado Združenja kritikov FIPRESCI kot najboljši film zunaj tekmovalnega programa.

Seveda je nemogoče najti kakršnokoli vsaj približno skupno oznako za okoli petdeset filmov v obeh tekmovalnih programih. Če bi za grško produkcijo še lahko posplošili, da vsebinsko sega od zgodovinskih, celo mitoloških tem do prevladujoče urbane in družinske tematike, je za druge kinematografije (predvsem iz Azije, Latinske Amerike in tranzicijske Evrope) mogoče trditi samo to, da angažirano in kritično odslkavajo spremembe človeške forme mentis. Ta podoba je vedno bolj črna, patološke spremembe človeške družbe pa vedno bolj očitne. V tem pogledu je solunski izbor v obeh tekmovalnih kategorijah nudil obilo socialne izkušnje, ki daleč presega samo filmsko formo, priča pa o njeni izpovedni moči. •

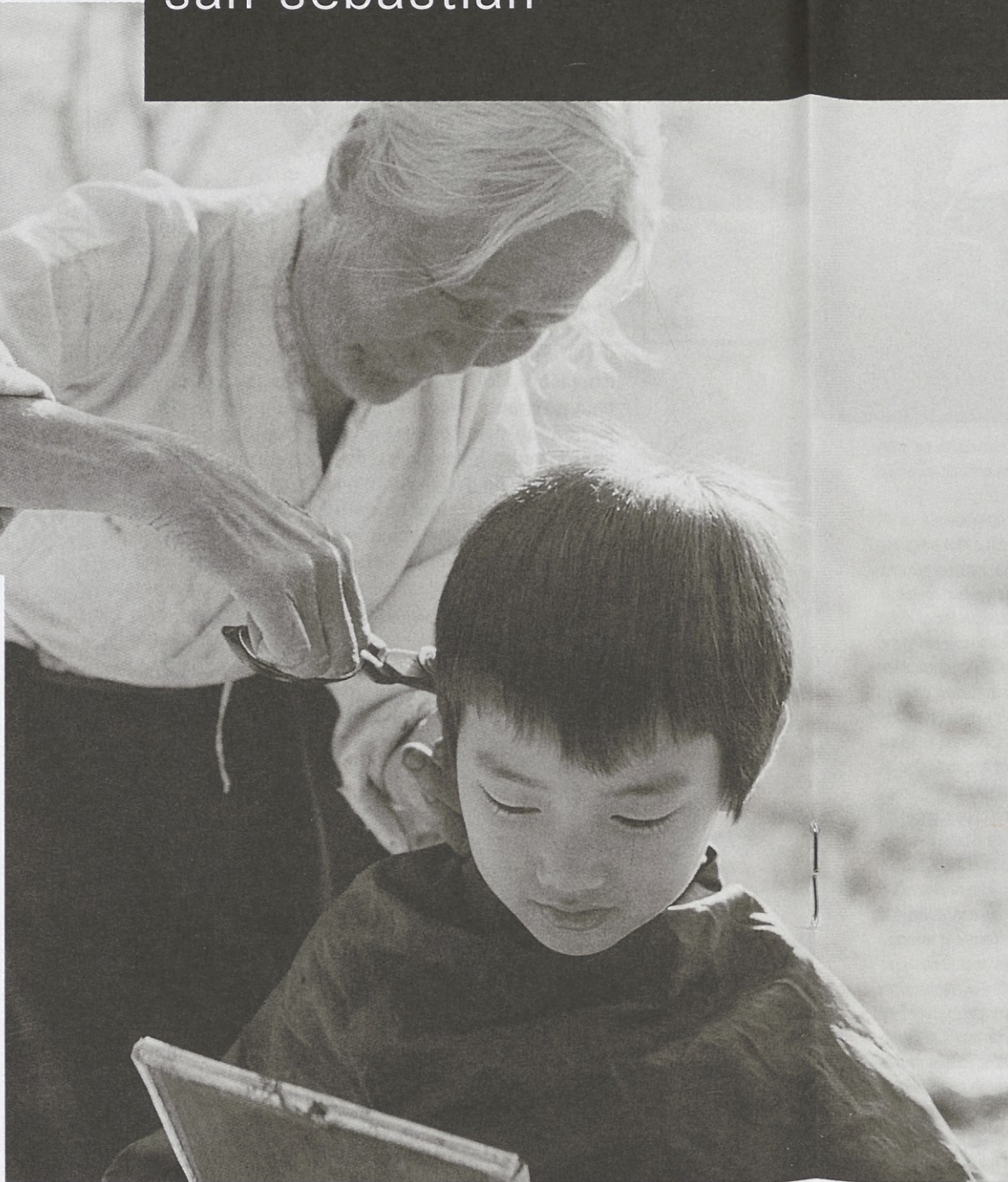
250 FILMOV

sabina đogić

50. mednarodni
festival filma
donostia –
san sebastian

Štop od Ljubljane do evropskega Ria de Janeira, kot mu pravijo Španci, je trajal dva dni in pol. Baskovsko mesto, kamor je Buñuel hodil na počitnice. Špansko vlemesto ob Atlantiku. Ki v septembru ne premore dežja. V katerem se preveč deskarjev gnete na premalo valovih. Petdeset metrov stran je središče dogajanja prestižnega iberskega filmskega festivala; na poti v dvorano lahko zreš skozi galerijsko okno in se poslavljajš od morja, preden ga boš ponovno zagledal. Kot da odhajaš nekam, od koder ne boš več prišel isti. V stavbi, ki jo ob določenih urah varuje posebna policijska enota, okrepljena zaradi možnega terorističnega napada.

Festival je letos, na svojo obletnico, prikazal približno 250 filmov z obsežnima retrospektivama Michaela Powella, ki ga še vedno označujejo za enega največjih pripovedovalcev v filmski zgodovini, in Volkerja Schlöndorffa, čigar film *Izgubljena čast Katharine Blum* (Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975) – predvsem zaradi izjemne Angele Winkler – še ni zamrl v očeh najstarejših obiskovalcev filmskih festivalov, ter vzporednim obsežnim programom petdesetih filmov, ki so blesteli v San Sebastianu dosedanjih petdeset let. Na platnu so oživele podobe, ki jih je moja generacija lahko videla le na televiziji in s kakšno redko izjemo v Slovenski kinoteki. Zamujeno, ki postaja vse bolj željeno.



Pot domov

Program, ki je mene osebno najbolj zanimal, se imenuje Zabaltegi. Tekmovalni program, paralelen uradnemu programu festivala, definiran s svobodo – glede formata, dolžine, žanra in stila. Kot bi združili letošnji Liffovski program Perspektiv in Proti vetru. Zabaltegi ima dva pola; eden od njiju prikazuje filme, ki so pobirali nagrade na ostalih večjih filmskih festivalih (Sundance, Berlin, Cannes, Benetke ...), drugi pa prvence ali njihove naslednike neprepoznavnih režiserjev. Tako je Zabaltegi simbol za odkrivanje novih, še neodkritih talentov sodobne svetovne produkcije.

V glavnem tekmovalnem programu je izstopal predvsem Chen Kaige s svojim novim celovečercem, filmom *Together* (Han ni zai yiki), katerega angleško podnaslovljeno kopijo sem zaradi festivalske birokracije zamudila, zato pa z občudovanjem poslušala njegovo tiskovno konferenco, s spoštovanjem prisluhnila enemu tistih usihajočih režiserjev, ki zna misliti s kamero, kljub temu da ne stoji izza nje. Ker bo film našemu občinstvu verjetno še nekaj časa ostal neznan, naj vam le namignem (predvsem sinološkim cinefilom), da v njem Kaige tudi igra in se prvič pojavi na platnu ob svoji ženi. Film Kaigeju predstavlja predvsem vprašanje prihodnosti Kitajske in kritiko moderne urbane Kitajske – zaradi izgube identitete. Zgodba je sicer ovita okrog sanj in prihodnosti malega dečka, nadarjenega violinista, vendar je film posvečen – oziroma pokaže prihodnost – tistim ljudem, ki sploh niso verjeli, da jo imajo. In situacija, v kateri se je znašel Kaige po koncu snemanja filma, ko je moral dečka, ki je v filmu odigral glavno vlogo, vrniti nazaj v njegov pretekli vsakdan, mu še vedno ne da miru. Film je na festivalu prejel nagradi za najboljšega igralca (mladega violinista, ki ga igra Tang Yun) in za najboljšega režiserja. Ne gre za naključje: Wim Wenders, predsednik letošnje žirije, je namreč Kaigeju zelo naklonjen.

Žirija za spremembo nagrad ni izglasovala, kot je posebej poudaril Wenders, temveč jih je po vsakodnevnih, v nedogled trajajočih pogovorih soglasno podelila. Ni pa se mogla izogniti posebni pohvali, posebni omembi filma, ki je v celoti očaral vse njene člane. Argentinski film *Historias minimas* (Majhne zgodbe), pred leti s srebrnim levom nagrajenega režiserja za prvenec, Carlosa Sorina, posnet v stepski Argentini, predstavlja vizualizacijo epske širine, spletene iz zgodb treh osrednjih oseb, ki gledalcu zelo hitro prirastejo k srcu. Ena od oseb je ostareli Don Justo, ki ga imajo družinski člani za popolnoma nesposobnega, zato ga v njegovi želji, da najde svojega že dolgo izgubljenega psa, nihče ne jemlje resno. Ko mu nekdo namigne, kje bi utegnil biti, se Don Justo brez zadržkov, sredi noči, skrivaj odpravi na pot. Na štop. Don Justa namreč grize vest, saj psa ni izgubil slučajno, temveč, kot verjame, ga je pes zapustil zaradi njegovega krutega dejanja: nekoč je namreč v nesreči s tovornjakom zbil nekega drugega psa in nato zbežal s kraja nesreče. Ker je njegov pes vse to videl, je manifestativno odšel. Vprašanje, ali pes pozna moralni zakon, dolgo tare tako Don Justa kot gledalca, pred katerim se na platnu razpre (dobesedno, na ravnini Patagonije) njuno ponovno snidenje.

Film je, razen dveh izjem, posnet z neprofesionalnimi igralci, ki so bili, tako kot pri filmu *Jibeuro*, izbrani na samem kraju snemanja. Pri filmu *Jibeuro* (Pot domov), prikazanem v programu Zabaltegi, ki je bil deležen posebne omembe žirije, že samo ime spominja na Zhang Yimoujev film *Pot domov* (The Road Home,

1999). Gre za lirično soroden film s popolnoma drugačno vsebino. Žetev južnokorejske renesanse, kakor so poimenovali sklop filmov na Filmskem festivalu v Torontu, je izpostavila drugi film ženske režiserke Lee Jung-Hyang, ki se je prav tako prebila že s svojim prvcem *Art Museum by the Zoo* (2001).



Skupaj

Pot domov je posvečen vsem babicam na svetu. V njem trčita dva polarno različna svetova, osebi, ki sta zaradi okoliščin prisiljeni nekaj časa ostati skupaj. Malega Sang Wooja mati zaradi negotovega socialnega položaja odpelje iz Pekinga in ga čez poletje prepusti v oskrbo svoji materi, ki živi v izoliranih gorovjih Severne province Chungchong, daleč stran od najmanjšega potrošniškega vpliva. Mala nadloga, vajena vsakodnevnega nemira ter zapolnjevanja tišine in miru z računalniškimi igricami, kruto in uporno stopi sebi v bran, ko njegova babica tolerantno sprejema njegove muhe, ter z grobim vedenjem odločno zavrača njeno brezpogojno ljubezen. Sprva skrajno mučen preobrat za muhastega sedemletnika sčasoma popolnoma spremeni njegov način življenja, vključno z njegovo moralno držo. Prepoznavati začne malenkosti, ki so bile v svetu borbe za preživetje in hitenja zapostavljene, in do njih vzpostavi drugačen odnos. Vendar se kmalu vrne mati, ki dečka odpelje nazaj v urbano norijo. *Pot domov* metaforično ponazarja umik pred Zahodom in ostanki ameriškega trga ter se trudno oprime tradicionalnih korejskih vrednot družine in skupnosti. Babice pa postavi za vodilne duhove.

Film, ki mi še vedno odzvanja v spominu, je *Aro Tolbukhin: En la mente del asesino* (Aro Tolbukhin: V morilčevih mislih). Posneli so ga trije režiserji – Lydia Zimmerman, Agusti Villaronga in Isaac P. Racine – in s treh različnih formatov, ki so bili posneti v različnih časovnih obdobjih, sestavili večplastno zgodbo o Aru Tolbukhinu, 42-letnem madžarskem pomorskem trgovcu, ki je v Gvatemali zažgal sedem ljudi. Preplet dokumentarnih zapisov z 8mm in 16mm traku, ki so nastali leta 1981, ko sta dva dokumentarista za francosko televizijo naredila številne intervjuje z na smrt obsojenim Tolbukhinom in ljudmi, ki so ga poznali, ter vrzeli zapolnjujoči igrani deli, posneti deloma v črno-beli nemi tehniki, deloma v barvah, razkriva ozadje, preteklost človeka, ki se je v času vojne znašel v Gvatemali, v misijonu, kjer je simbolno mesto njegove sestre (ljubezni), izgubljene v otrostvu, zasedla tamkajšnja nuna, kar po njenem odhodu sproži val besa, nasilnega zapolnjevanja praznine ter obojestranskega trpljenja s tragičnim izidom. Film izhaja iz podobe človeka, ki se je zasedla v medijsko odmevnost, in nas s krutimi detajli zapre v



Majhne zgodbe



Décalogue horaire



Raising Victor Vargas

Tolbukhinov mentalni svet, s tem pa vzbudi močan občutek negotovosti, upora in razumevanja njegovih dejanj; izogne se moraliziranju in psihologiziranju (režiserji iz filma namerno izpustijo komentarje psihologa in nas s številnimi, hitro nanizanimi dogodki, ki mejijo na pretiravanje, a so vse prej kot to) ter nas sili k drugačnemu razumevanju. In če se prepustiš, po koncu zagotovo ne ostaneš indiferenten. Film očitno prenese odgovornost na vse, ki so bili s Tolbukhinom povezani od malih nog, in daje težo njihovim posrednim dejanjem, ki imajo grozljive posledice – ne le za obsojenca, temveč, ne nazadnje, za nas same.

Francoska scenaristka številnih del za televizijo in film, Daniele Thompson, je posnela film *Décalogue horaire* (Jet Lag). K svojemu drugemu filmu je povabila Jeana Renoja in Juliette Binoche ter ju iz hladne atmosferičnosti privedla do simpatično tople, do roba prignane dialoške romantične komedije. Juliette Binoche ne igra več rahločutne odsotne ženskosti. Kryzstof Kieslowski jo je v *Modri* (Bleu, 1993) prvi posnel v vodi bazena, da bi upravičil modrino. Nato Michael Haneke. Preneseno, v filmu, posnetem znotraj filma *Neznana koda*, Juliette zopet plava v bazenu. Daniele Thompson, brez pomisleka na analogijo, v scenarij vključi prizor z bazenom, v katerem se seveda znajde Juliette Binoche. Gre zgolj za naključje. Režiserji jo rajši vidijo plavati kot govoriti. Vendar ima v filmu premočno vlogo, da bi ostala tiho, oziroma je ob njej Reno tako hladen, da že zaradi drugačnosti nepremišljeno izstopa – na samem začetku z barvami, za katerimi se skriva ob pretirano

nanešenem ličilu. Na Felixa (Reno) naleti na pariškem letališču, kjer piloti stavkajo, potniki pa so obsojeni na čakanje do prvega poleta. Nobenega od njiju ne zanima nobena oblika komunikacije, vendar ju naključja privedejo do skupne spalnice, v kateri se ne zgodi nič predvidljivega. Vrstijo se le neskončni in brezkompromisni dialogi, ki z Rose izbrišejo ličilo, Felixu pa predajo vodilno vlogo, ki jo modro izpelje do konca filma.

Peter Sollett razvije svoj prvenec *Raising Victor Vargas* iz kratkega filma *Five Feet High*. Kraj dogajanja: latino predel, spodnji East Side, Manhattan. Zgodba o mladostnikih, ki iščejo izhod iz revščine v seksu in drogah, zgodba o zapeljevanju in upor. Prijeten film brez profesionalne igralske zasedbe se večinoma odvija v tesnem stanovanju, zato režiser skupaj z direktorjem fotografije, Timom Orrom, sprejme odločitev, da bo film posnel s 16mm kamero. V stanovanju živijo trije mladostniki: predrzni Victor, njegov mlajši brat Nino, ki ga posnema, ter sestra, ki Victorja s konformizmom in "špecanjem" spravlja ob živce; ob njih pa babica, v katero se, pohvalno, prvič na platnu, vživi 74-letna Altagracia Guzman. Film je bil nagrajen v programu Made in Spanish, čeprav mi še vedno ni popolnoma jasno, kako se je sploh znašel tam. Razen tega, da v njem igra latinoameriška igralska zasedba, film poleg redkih kletvic v španščini ne prezentira ničesar španskega. Ne jezika ne denarja ne prostora, le preprosto in dovršeno (tako igralsko kot scenariistično) mladostniško zgodbo vsakdana, kar pa je dovolj za njegov vstop na platno.



govori z njo

Hable con ella

Španija 2002 104'

režija Pedro Almodóvar

scenarij Pedro Almodóvar

fotografija Javier Aguirresarobe

glasba Alberto Iglesias

igrajo Javier Cámara (Benigno), Darío Grandinetti (Marco), Leonor Watling (Alicia), Rosario Flores (Lydia), Geraldine Chaplin (Katerina Bilova), Pina Bausch

Zgodba

Benigno in Marco se prvič srečata v gledališču, ko sedita drug poleg drugega, ko gledata plesno predstavo. Benigno je medicinski brat in dela v bolnišnici, kjer skrbi za nezvestno Alicia, v katero je zaljubljen. Marco je novinar in se prav tako znajde v bolnišnici, kamor pripeljejo ranjeno Lydio, pri ljubljeno bikoborko, ki jo je spoznal službeno, a je že nekaj časa njegovo dekle. Moška se spoprijateljita, pred gledalčevimi očmi pa se zavrtijo tri ljubezenske zgodbe med njima in njunima dekletoma ...

Ko so Almodóvarja nekoč vprašali, zakaj posname toliko filmov o ženskah, je ta v odgovor navrgel, da preprosto jokajo lepše kot moški, in nadaljeval z razpredanjem teme spola in seksualnosti, sprevračanjem in odpravljanjem tradicionalnih konvencij pri oblikovanju takšnih in podobnih družbenih vlog oziroma reprezentacij, kakršni sta moškost in ženskost (ali pa religija, avtoriteta, tudi socialna pravičnost, enakost ...). Njegovi filmi so bili, sicer pod okriljem kinematografije, v kateri prevladujejo moški karakterji in moški problemi, vedno polni ženskih protagonistk in odnosov med njimi – vse dokler ni posnel *Govori z njo*, ki opravi z vsemi tistimi vprašanji o ženskah in moških, katera si je Almodóvar v svojem avtorskem opusu zastavljal doslej. Odgovor je vedno isti: ljubezen. Ne več toliko zapisana čutom, zagotovo pa zato nič bolj racionalna.

V njegovem najnovejšem filmu so v ospredju moški in tokrat so celo moški tisti, ki jočejo. A niso moške solze tisto, kar dela novega Almodóvarja drugačnega od starega. Svoje junake mu je vedno uspelo naslikati s toplino, da iz njih žari emocija, ki je iskrena in ji ni težko verjeti ali ji slediti, drugačni pa sta njegova drseča, umirjena kamera ter elegantna, prefinjena elipsasta struktura, pred katero se je umaknilo kaotično rušenje in kombiniranje žanrov in zvrsti (od *cinéma vérité*, situacijske komedije do pornografije,

reklam, popularne glasbe, operet...), s katerimi je Almodóvar svoje filme tako uspešno in tudi dokaj priljudno šemil doslej. Karikature so izginile, parodija je opehala, ostale so ognjene barve (in tudi njihovi hladni protipoli), a vse se zdi, kot bi se režiser naveličal neprestanega "napravljanja" in, tako kot liki v njegovi zgodbi, skupaj s svojimi igralci stopil pod reflektorje razgaljen. In ranljiv.

Nastal je film, ki pripoveduje o osamljenosti, o nezmožnosti ljubezni in srečnega razmerja, o neznosnosti tišine in predvsem o enosmernem toku človekove komunikacije kot prevladujoči obliki odnosov med ljudmi. Ti za svojo prispodobno jemljejo dve ljubezenski zgodbi, dva para oziroma dve ženski, ki negibni in nemi ležita v komi, ter dva moška, ki skrbita za njiju in ju negujeta. A vkolikor lahko *Govori z njo* razumemo predvsem kot nekakšen slavonspev svobodni ljubezni, nam avtor pokaže tudi, da je ta težko ulovljiva, še zlasti z razumom. Kar po običajnih zakonih velja za posilstvo, Alicia obudi v življenje in se zato še posebej kaže kot dejanje čiste, nezemeljske ljubezni. To lahko dosežemo le, kadar se znebimo skrbno sprednih pritiskov tradicionalnega patriarhalnega reda, ki nam jih narekujejo še danes (in o čemer teče beseda tudi v Almodóvarjevih filmih), denimo heteroseksualni odnos in kar je podobnega razvrščanja v kategorije takšnih "obče" določenih, "normalnih" nazorov in "zdravega" duha. Predsodki pa prihajajo na dan v najbolj sprevrženih odvodih. Benigno, ki med sodelavci velja za "nenormalnega" samo zato, ker ga imajo za homoseksualca (zato, ker ni bil še nikoli z žensko, ker ni mačo), se v očeh takšne sicer takšne moralistične optike pravzaprav za "normalnega" vzpostavi ravno s posilstvom. V Almodóvarjevih filmih je bil s podobnim nasiljem že nakazan strah moških pred pričakovani patriarhalnega ravnotežja družbe, saj so Almodóvarjeve ženske, zlasti če jih moški nimajo, konstantna grožnja njihovi superiornosti in stereotipni moški identiteti. O izgradnji slednje in o slepih ulicah, v katere ta zahaja, v *Govori z njo* razmišlja Almodóvar.

N.B.



insomnia

Insomnia

ZDA 2002 118'

režija Christopher Nolan

scenarij Hillary Seitz, po izvirnem scenariju Nikolaja Frobeniusa in Erika Skjoldbjærga

fotografija Wally Pfister

glasba David Julyan

igrajo Al Pacino (Will Dormer), Robin Williams (Walter Finch), Hilary Swank (Ellie Burr), Maura Tierney (Rachel Clement), Martin Donovan (Hap Eckhart), Nicky Katt (Fred Duggar)

Zgodba

V mestece na Aljaski prispeta dva losangeška policista, veteran Will Dormer in njegov veliko mlajši partner Hap Eckhart, da bi pomagala pri raziskavi brutalnega umora. Toda Dormerja muči še nekaj: preiskava njegovega dela bi lahko zaradi nekaterih grehov, ki jih ima na vesti, končala njegovo kariero – in Eckhart bi bil o njem morda pripravljen celo pričati pred komisijo. Kako prikladno torej, da se med pregonom osumljenca, v gosti aljaški megli, Eckhart ustreljen zgrudi.

Amerikanizacije uspešnih evropskih in vzhodnoazijskih trilerjev so najnovejša hollywoodska modna muha: Cameron Crowe je posnel svojo različico španskega filma *Odprti oči* (Abre los ojos, 1997), Gore Verbinski je predelal japonski *Ring* (Ringu, 1998), Chris Nolan pa je revidiral norveško *Insomnia* (1997). Kaj je Nolana, čigar notorični filmski rebus *Memento* (2001) še naprej gradi svojo kulturno bazo, gnalo k temu, da se je polotil bistveno manj izvirne zgodbe kot s prejšnjim filmom in tako v nekem smislu svojo perspektivno kariero pustil "v leri"? Brez dvoma ga je premamila možnost, da se s svojim darom natančne psihologizacije spet preizkusi v prikazu bolezenskega stanja: po hudi amneziji, ki je Guya Pearcea v *Memento* prisilila, da si je pomembne podatke tetoviral po telesu, vse ostalo pa dokumentiral s polaroidom, imamo zdaj Ala Pacina, inšpektorja, ki mu storjeni grehi ne dajo spati. Če pridejo na dan, navsezadnje ne bo le ostal brez službe, ampak bo celo končal v zaporu – in da bi bila nesreča popolna, se nahaja na Aljaski, v obdobju polarnega dneva, ko sonce ponoči ne zaide. Nolanu je treba priznati, da niti izvirna norveška *Insomnia* (ki se je seveda dogajala v Evropi) ni tako dobro izkoristila polarnega prostranstva in večne dnevne svetlobe, ki pomenita predvsem eno: ker se živčno razrvani inšpektor nima kam skriti in ker

tudi ne more zatisniti oči, se nahaja v enem samem odprtem, brezmejnem prostoru-času, iz katerega mu nikakor ne uspe pobegniti. Vse vidi in vse sliši, pa vendar si tega ne želi. Natanko nasproten je lik Guya Pearcea v *Memento*: njegov spomin je omejen na pičlih 15 minut, kljub temu težkemu hendikepu pa je determiniran, da bo identificiral morilca svoje žene. Iz *Memento* in *Insomnia* je tako mogoče potegniti začasen sklep, da Nolana fascinirajo karakterji, ki jim psihična travma onemogoča, da bi realizirali svojo najelementarnejšo intenco. Razrešitev tega internega konflikta je v *Insomnii*, kot je bilo pričakovati, nekoliko bolj hollywoodska kot v drznem *Memento*, kljub temu pa Nolan s svojim posegom ni užalil dostojanstva Skjoldbjærgovega izvirnika, za razliko od Oleja Bornedala, ki je z amerikanizacijo *Nočnega čuvaja* (Nightwatch, 1998) hudo užalil svoj lastni danski izvirnik.

A.Č.

mambo tisočletja

Qianxi mambo/Millennium Mambo

Tajvan/Francija 2001 105'

režija Hou Hsiao-hsien

scenarij Chu Tien-wen

fotografija Mark Lee Ping-bin

glasba Yoshihiro Hanno, Lim Giong

igrajo Shu Qi (Vicky), Jack Kao (Jack), Tuan Chun-hao (Hao-Hao), Chen Yi-Hsuan (Xuan), Jun Takeuchi (Jun), Niu Chen-er (Doze)

Zgodba

Mlada Vicky je razpeta med dva moška. Trenutno sicer živi s Hao-Hao, toda rada bi se ga čimprej rešila, še posebej ker v tem razmerju dela za oba. Denar služi kot hostesa v nočnem klubu, Hao-Hao pa brezciljno postopa naokrog, vrti plošče in obsesivno išče sledi njenega morebitnega prešuštvojanja. Stika po njenih stvarih, preverja njene izdatke na bančni kartici, jo ovohava ... Dvakrat Vicky že pobegne k Jacku, japonskemu poslovnežu s sumljivim ozadjem, toda Hao-Hao jo roti, naj ostane z njim. Vicky si postavi deadline: ko bo izpraznila svoj bančni račun, ga bo zapustila. Vmes se vse bolj navezuje na Jacka, a ni prepričana, ali naj bo z njim.

Hipnotični posnetek čudovito lepega dekleta, s katerim svoj film *Mambo tisočletja* začne tajvanski režiser Hou Hsiao-hsien, v dveh in pol minutah poetično povzame vse, kar šele pride. Medtem ko kamera sledi dekletovim polzečim korakom skozi zaprt prehod za pešce, v *offu* slišimo nežen, melanholičen glas. Njen, kot se razkrije, ko jo počasi spoznavamo, a



obarvan z melanholijo in oddaljenostjo, zaradi katere se zdi, da vse manj pripada tistemu izgubljenemu dekletu s platna pred nami. Poleg tega, da ta uvod v film pravzaprav že izpove kar celo zgodbo, kolikor je pač je, z njim režiser nakaže tudi smer nekakšnega vzratnega toka, kateremu bo film sledil. Za gledalca, vajenega jedilnikov s ponudbo skomercializirane zahodnjaške kinematografske tradicije (in siteda kvečjemu takrat, ko mu bo film, kajpada, nekaj dal in povedal, po možnosti nemudoma, jasno in naglas – ampak lepo prosim, ne vsega že v prvih minutah filma, ki jih bo trajal še nadaljnjih sto ...), je na tem mestu lahko popotovanja po podobah *Mamba tisočletja* konec. Za ostale se poezija gibljevih slik šele pričinja. Izriše se kot otožen pogled nazaj, poslavljanje neke ne preveč srečne preteklosti, rekapitulacija spominov ali izganjanje demonov pred vstopom v novo tisočletje. In kar se je prej utegnilo kazati za nekakšno odvečnost v takšni rahlo najedajoči, ponavljajoči se strukturi tega filma, se izkaže kot tisto, kar mu daje (naj)večji domet in ga navda s čisto, neponarejeno emocijo. Houjevi karakterji se razvijajo potrpežljivo in navpično, šele z lupljenjem plasti, ki počasi odpadajo od filma, in ne kažejo na to, da bi se iz njih moglo dvigniti kaj zelo velikega ali posebnega. Dolgi kadri in distancirana kamera njegove figure delajo še bolj samotne ter hladne, ko utripajo pod neonskimi žarometi nočnih klubov in se predstavljajo po tesnih stanovanjih. A tudi drugače *Mambo tisočletja* prej kot kakšno sociološko analiziranje, simpatičnost karakterjev ali razgibanost zgodbe poganjajo tisti njegovi trenutki, v katerih se razgrnejo preizpraševanja teh žalostnih, antijunaških usod – kaj je Vicky pripeljalo do takšnega grozljivo uničujočega razmerja, v katerega se neprestano vrača, kaj žene Hao-Haa, da vse dneve nameni poslušanju različnega, do skrajnosti monotonega nabijanja elektronskih zvokov, kaj je z mladino, ki na svoje brezcljivo življenje kot da nima več nobenega vpliva – in tu se zgodba tega filma šele odpira. Samo prepusti se je treba temu nenavadnemu vrtincu intimnosti in srhljive sterilnosti, v katerem hipnotično utripajo podobe Hou Hsiao Hsiena.

N.B.

8 žensk

8 femmes

Francija 2002 105'

režija François Ozon

scenarij François Ozon, Marina de Van,

po drami Roberta Thomasa

fotografija Jeanne Lapoirie

glasba Krishna Levy

igrajo Danielle Darrieux (mama), Catherine Deneuve (Gaby), Isabelle Huppert (Augustine), Emmanuelle Béart (Louise), Fanny Ardant (Pierrette), Virginie Ledoyen (Suzon), Ludivine Sagnier (Catherine), Firmine Richard (g. Chanel)

Zgodba

Osamljeno posestvo na zasneženem francoskem podeželju sredi petdesetih let. Družina se je zbrala, da bi skupaj preživela praznike ... toda letos ne bo praznovanja, saj so gospodarja našli mrtvega! Morilka je lahko le ena od osmih žensk, ki so bile pokojnemu bolj ali manj blizu. Je morila njegova žena? Svakinja? Tašča? Služkinja? Ali katera od dveh brhkih hčera? Preiskavo dodobra pretrese nepričakovan prihod pokojnikove sestre, kar rezultira v histeriji, rivalstvu in celo glasbenih vložkih. Osem žensk. Vsaka je osumljena, vsaka ima svoj motiv in skrivnost. Toda katera je morila?

Mislim, da je Françoisu Ozonu povsem vseeno, kako ljudje dojemaajo njegov zadnji film *8 žensk*, bodisi kot trapast musical z banalnim zapletom bodisi kot vrhunsko vse-zvezdniško ekstravaganco, ki iz filmskega medija iztisne poslednjo tehnično možnost. *8 žensk* je preprosto eden tistih filmov, kjer večina ugovorov in superlativov zdrži, je tip filma, ki ga človek hkrati ljubi in sovraži. Da, film je banalna kriminalka, ki jo je Ozon sfziriral na podlagi pozabljenega gledališke igre Roberta Thomasa; da, pevske točke, ki jih odpojejo protagoniste iz naslova, so posiljene in emocionalno povsem nemotivirane; da, retro je v modi in Ozon se očitno šlepa na vroči trend. Toda Ozonov film je tudi poln tehničnih superlativov; iz enotnega prostora in časa dogajanja (podeželjska hiša pred božičem neke v petdesetih) je naredil dinamično komično kriminalko, skorajda pravljico, na enem mestu pa zbral cvet francoske igralske smetane. *8 žensk* je po eni strani antologija francoskih igralskih zvezdnic od druge svetovne vojne dalje, po drugi zbirka filmskih referenc, s katerimi Ozon bolj ali manj očitno citira številne velikane francoskega filma, Demyja (in njegov *cinéma-chantant*), Buñuela (ženski



škornji kot fetiš iz *Dnevnika sobarice*), Resnaisa (karaoke iz *Stare pesmi*; pitoreksno angleško podeželje iz *Smoking/No Smoking*), Ophülsa (oblikovaje interierja in gibanje kamere). Je to dovolj? Komajda, sam se prištevam v prvo skupino, ki meni, da je film banalna kriminalka z obupnim razpletom in povsem razglašenim igralskim orkestrom, kjer ob ekstravagantni Isabelle Huppert in Emmanuelle Beart ostale dive preprosto izpuhtijo. Ne obstajajo; še dobro, da vsaki nameni pevski vložek, s katerim nas spomni na njihovo prisotnost! Ob vsej kičasti burki lahko občudujem Ozonov avtorski in komercialni potencial, saj je edini sodobni francoski režiser, sposoben združiti komercialni interes in – recimo ji tako – osebno vizijo. In to pri petintridesetih, ko je očitno prenehal blefirati in položil karte na mizo; ustvarjati hoče prijetne, gledljive filme za široko občinstvo. Predvsem pa nas hoče očarati s formo in veliko manj z vsebino.

S. P.

posebno poročilo

Minority Report

ZDA 2002 151'

režija Steven Spielberg

scenarij Scott Frank in Jon Cohen, po kratki

zgodbi Philipa K. Dicka

fotografija Janusz Kaminski

glasba John Williams

igrajo Tom Cruise (John Anderton), Max von Sydow (Lamarr Burgess), Colin Farrell (Ed Witwer), Samantha Morton (Agatha), Tim Blake Nelson (Gideon), Kathryn Morris

Zgodba

John Anderton je vodja posebnega eksperimentalnega 'oddelka za predzločine', ki je zaslužen za to, da je postal Washington leta 2054 popolnoma varno mesto. Enota namreč po zaslugi treh paranormalnih vidcev aretira vsakogar, ki bi v bližnji prihodnosti zagrešil umor. Tik preden naj bi oddelek dobil pristojnosti nad celo državo, trije 'predkognitivci' napovejo, da bo umor storil sam Anderton. Preganjalec se spremeni v begunca in poskuša najti napako v 'popolnem' sistemu.

Leto 2019, v katerem so se replikanti spustili na Zemljo in zahtevali srečanje s svojim stvarnikom, se približuje. Kljub temu, da nastane vsakih deset let en odličen film po literarnih predlogah Philipa K. Dicka, se vendarle zdi da vsi filmi, postavljeni v sredino 21. stoletja, tekmujejo z *Iztrebljevalcem* (Blade

Runner, 1982), čeprav jim tega ne bi bilo treba. Scenarij za *Posebno poročilo* je nastal po dokaj kratki zgodbi, napisani pred pol stoletja, ko sta v filmu vladala *noir* in znanstvena fantastika, v realnosti pa hladnovojna paranoja. Dick je znal vse te elemente združiti in postaviti v prihodnost. V času preventivnih vojn in boja proti potencialnemu kriminalu smo tej fiktivni prihodnosti bližje, kot se zdi na prvi pogled. Čeprav krene film s socialnimi metaforami in simboli (če smo dosledni, začne – kot je zadnje čase pri Spielbergu v navadi – s koreografirano akcijsko sekvenco), se pozneje pojavljajo večinoma le skozi detajle (včasih tudi precej bizarne). Etično filozofske dileme se umaknejo *whodunit* akcijski fabuli o iskanju krivca, več kot očitno navdahnjeni pri filmu *noir* – iz tega 'filma' je tudi protagonist; ločenec, prežgan s krivdo, nagnjen k drogam, obsesiven in impulziven. Za razvoj ostalih karakterjev je kljub dolžini ostalo malo prostora. Prazni tek in celo posamezne luknje nadomešča akcija. Zato tudi ni treba imeti posebnih sposobnosti, da predvidiš razvoj zgodbe – navsezadnje v *Posebni poročilu* kar mrgoli filmskih referenc in citatov, razporejenih skozi dve uri in pol. Triumf filma je njegov videz. Če izločimo znanstveno-fantastični element zgodbe (ki pa je njeno osrednje gonilo: da je namreč prihodnost mogoče predvideti), se film posveča predvsem slikanju vsakdanjosti sredine 21. stoletja. Vse se zdi nekako 'že videno', kar je morda v skladu z duhom filma, in vendar je ta vsebina sveže zapakirana. Kot je nekdo zapisal že na začetku Spielbergove kariere, ta avtor vendar obvlada film bolje kot velika večina svojih kritikov. Naključij pri njem pravzaprav ni: vse je narejeno z razlogom in z miselno jasnostjo. Pri filmu je nekako vseskozi prisoten občutek, da sta tako Spielberg kot Cruise šla skozi Kubrickovo šolo: pokojni mojster je zapustil 'otdis' na obeh. Zato spada *Posebno poročilo* med njuna najbolj zrela dela.

G.T.



pot v pogubo

Road to Perdition

ZDA 2002 117'

režija Sam Mendes

scenarij David Self, po stripu Maxa Allana Collinsa in Richarda Piersa Raynerja

fotografija Conrad L. Hall

glasba Thomas Newman

igrajo Tom Hanks (Michael Sullivan), Paul Newman (John Rooney), Jude Law (Harlen Maguire), Jennifer Jason Leigh (Annie Sullivan), Stanley Tucci (Frank Nitti), Daniel Craig (Connor Rooney), Tyler Hoechlin (Michael Sullivan, jr.)

Zgodba

Michael Sullivan postane plačanec irske mafije, da bi v času recesije laže preživel ženo in dva otroke. Neizmerno je zvest svojemu delodajalcu, gangsterskemu veteranu Johnu Rooneyju, ki ga je nekoč finančno postavil na noge, in tudi Rooney je Sullivanu zelo naklonjen, toda med njiju stopi Rooneyjev ljubosumni sin Connor. Konflikt bo kulminiral v krvavem obračunu, iz katerega bo pot vodila samo še v pogubo.

Je *Pot v pogubo* res najboljša gangsteriada po Coppolovem *Botru* (The Godfather, 1972)? Niti pomotoma. Drži pa, da noben drug gangsterski film v teh treh desetletjih ni tako zelo izpostavil vprašanja družine, te aristotelovske najprvotnejše skupnosti, v okviru katere se je mafija na Siciliji sploh izoblikovala, preden je na prelomu iz 19. v 20. stoletje, kot je lepo pokazal *Boter 2* (1974), stegnila svojo dolgo roko še v Ameriko. V tej luči, v luči vivisekcije družine, se tudi odločitev Sama Mendesa, da sprejme režijo *Poti v pogubo*, na prvi pogled zelo arhaične pripovedi, zdi bistveno manj nenavadna: konec koncev njegov trendovski prvenec *Lepota po ameriško* (American Beauty, 1999) ni bil nič drugega kot sociološka case study ameriške suburbane družine, le da bistveno bolj sodobne in razsrediščene. S *Potjo v pogubo* se je Mendes podal v čase, ko so družine še imele svoje centre, ponavadi utelešene v avtoritativnem patriarhu; še več, *Pot v pogubo* predstavlja Mendesov osebni poskus, da bi prišel do dna vprašanja, kako se je družinska decentralizacija, ki jo je tako impresivno portretiral v *Lepoti po ameriško*, sploh začela. Na tem mestu Mendes nadgradi priročno biblijsko parabelo o Kajnu in Abelu: Abel zdaj ni več Kajnov brat, temveč le posinovljenec Kajnovega očeta, in nakana, da bi iz ljubosumja, ker je oče bolj naklonjen Abelu, slednjega umoril, se Kajnu več ne

posreči — ker pa pri tem povzroči smrt Abelovih najdražjih, si lahko obeta srdito maščevanje. Ergo, razsrediščenje družine ima po Mendesu svoj izvor v patološki ljubosumnosti. Toda družine, te drobne celice, sestavljajo organizem države, najkompleksnejše skupnosti, bi pripomnil Aristotel, in tukaj ne moremo mimo Scottovega *Gladiatorja* (2000), filma, ki je pred dvema letoma uporabil takorekoč sinoptično formulo: sinu rimskega cesarja, ljubosumnemu, ker oče bolj ceni svojega najboljšega generala, umor slednjega spodleti, uspe pa mu anihilirati njegovo ženo in otroka, čemur seveda sledi krvavo maščevanje, ki — vsaj v okviru fikcije — spremeni potek zgodovine. Scott in Mendes sta v mikser vrgla Aristotela, Freuda, Leoneja in Biblijo ter pokazala, prvič, kako lahko patološka ljubosumnost usodno vpliva na razkroj družine (*Pot v pogubo*), in drugič, kako se taisti vpliv odrazi na kolapsu države (*Gladiator*). V času, ko v ZDA snemajo skoraj samo še konstruktivne, a slabo skonstruirane filme, dobro dene videti kak destruktiven, a trdno skonstruiran film.

A.Č.

princesa in bojevnik

Der kriegler und die kaiserin

Nemčija 2000 128'

režija Tom Tykwer

scenarij Tom Tykwer

fotografija Frank Griebel

glasba Reinhold Heil, Johnny Klimek, Tom Tykwer

igrajo Franka Potente (Sissy), Benno Furrmann (Bodo), Joachim Król, Marita Breuer, Lars Rudolph, Melchior Beslon, Jürgen Tarrach

Zgodba

Sissy je z dolgočasna bolničarka v psihiatrični ustanovi. Njeno vsakdanje pot prekrži Bodo, bivši vojak brez redne službe, pogosto na begu pred policijo. Po naključju, ki bi mu lahko rekli tudi usoda in ki jo kot tako dojema Sissy, jo prav Bodo s priselnim posredovanjem reši gotove smrti v prometni nesreči. In izginje. Ko ga Sissy vendarle izsledí, noče imeti z njo ničesar; zagrenjeni mladenič ima svoje načrte, v katerih zanj ni prostora. Toda ona je prepričana v nasprotno in ponovno 'naključje' — bančni rop — ju dokončno zbliža.

Ena od značilnosti sodobnega evropskega filma je ta, da pravzaprav ne premore zares velikih igralskih ali režiserskih imen, ki bi privabljala gledalce — v tem smislu, da bi bil



rdeči zmaj

Red Dragon

ZDA 2002 120'

režija Brett Ratner

scenarij Ted Tally, po romanu Thomasa Harrisra

fotografija Dante Spinotti

glasba Danny Elfman

igrajo Anthony Hopkins (Hannibal Lecter), Edward Norton (Will Graham), Ralph Fiennes (Francis Dolarhyde/Tooth Fairy), Harvey Keitel (Jack Crawford), Emily Watson (Reba), Mary-Louise Parker (Molly), Philip Seymour Hoffman

Zgodba

Will Graham je forenzični detektiv FBI, ki je ujel Hannibala Lecterja in se kljub mladosti zaradi izčrpanosti upokojil. Njegov bivši šef Crawford ga ponovno zaposli pri lovu na serijskega morilca po imenu 'Tooth Fairy'. Graham se spet sreča z Lecterjem, ki postane 'svetovalec' obema, detektivu in morilcu.

Rdeči zmaj se zdi kot družinsko srečanje, ko več, kdo vse bo prišel na večerjo, kaj približno se bo zgodilo in v kakšnem vrstnem redu. Nenazadnje smo se z najslavnejšim kanibalom srečali že sredi osemdesetih, ko je Harrisov roman adaptiral mojster Michael Mann. Film *Manhunter* (1986) je bil drzen, vizionarski podvig s kompleksno zgodbo in nepozabno opresivno atmosfero. Dejansko je Mann z vsemi filmskimi izraznimi sredstvi ustvaril občutek notranjega doživljanja hipersenzitivnega detektiva, ki se sprehaja po prizoriščih najhujših zločinov in z empatijo rekonstruira dogodke. Njegova teza je bila drzna: psihe forenzika in morilcev so si bolj podobne, kot bi si upal(i) priznati. Film je bil prežet z metaforami in simboli, vendar z njimi ni posiljeval; prostori in lokacije so bili odsevi duševnih stanj, vendar estetika nikoli ni bila na prvem mestu.

Čeprav si oba filma delita istega producenta in direktorja fotografije, pa sta tako različna, kot sta le možni dve različici iste zgodbe v Hollywoodu. (Če smo natančni glede scenarija, *Rdeči zmaj* odstopa predvsem v dodanem uvodu, postavljenem v osemdeseta, kjer se je *Manhunter* dejansko dogajal, ter v finalnem razpletu.) Ratner je bil tu le obrtnik, realizator, ki zanesljivo in brez vsakršnih ekscesov sledi scenariju — Scottov *Hannibal* (2000) je bil veličastna polomija, tako da se je moralo povprečje zdeti producentom korak naprej. Spinotti, direktor fotografije, je bil še največji garač in je z omejeno barvno lestvico dosegel konsistenten videz filma, dizajnerka

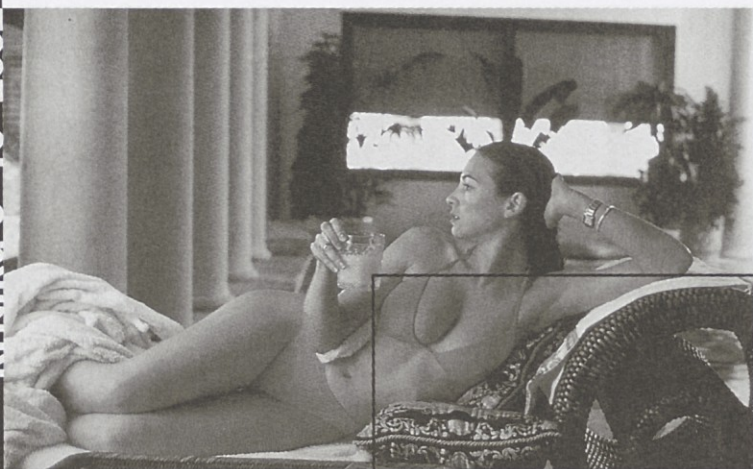
ogled njihovega filma dogodek sam po sebi, tako kot je bil pred desetletji dogodek novi Fellinijev ali Bergmanov film. Seveda gre za nemarno posploševanje; prvi ugovor bi lahko bil ta, da evropski film kot neka homogena produkcija pravzaprav ne obstaja, ampak obstajajo nemška kinematografija, angleška, francoska in tako dalje, in znotraj njih še posamezni tokovi in valovi. Toda po drugi strani je res, da še kako obstaja evropska publika, in sodeč po navdušenih odzivih na film *Teci lola teci* je ta publika soglasno pozdravila nov tandem evropskega filma, nemškega režiserja Toma Tykwerja in njegovo muzo Franko Potente.

Pri vseh pravih cineastih gledalec že po prvih nekaj kadrih sluti ali ve, da je na delu talent, da bo tisto, kar bo sledilo, nekaj drugačnega, da se bo peljal po poti, ki jo bo težko predvideti; pa tudi če jo bo mogoče, to ne bo moteče, ker bo že sama pot tako dobro speljana. Taka gledalska avantura je film *Princesa in bojevnik*, četrti celovečerec komaj 36-letnega režiserja, ki pa prejkone bolj imponira zapriseženim cinefilom kot običajnim gledalcem, ki jih filmska preteklost, vzori in obrazci niti ne zanimajo.

Film je veliko bolj umirjen in počasen, kot je bila *Teci lola teci*, mestoma je skoraj pravilčno meditativen, na kar navsezadnje namiguje tudi naslov. A kot vsaka stvar v tem filmu je tudi ta dvoumen in večplasten. Mojrstvo se tu skriva v pridevniku kako, ne kaj. Ne da vsebina ne bi bila pomembna — še važnejši je način, režijski slog, montažni ritem, spoj slike in glasbe, celotna mizanscenska rešitev. Vse v filmu se dogaja na dveh nivojih, vsaka odločitev ima dvojni pomen, ki se gledalcu razpre ali pa tudi ne.

V svojem filmu *Princesa in bojevnik* Tom Tykwer skozi relativno preprosto zgodbo obravnava velika vprašanja usode, žrtvovanja, odrešitve, identitete, narave časa in spomina. Vsaki od teh idej bi bilo mogoče nameniti samostojen film, ampak trenutno se spomnim samo enega režiserja, ki jih je znal čarobno združiti v skoraj vsakem svojem delu. To je bil Krzysztof Kieslowski in zato niti najmanj ne preseneča, da je najnovejši Tykwerjev film *Nebesa*, premierno prikazan na Berlinskem festivalu, posnet prav po scenariju tega pokojnega velikana.

G.T.



šum morja

Son de mar

Španija 2001 95'

režija J.J. Bigas Luna

scenarij Rafael Azcona, po noveli Manuela Vicenta

fotografija José Luis Alcaine

glasba Piano Magic

igrajo Jordi Mollà (Ulises), Leonor Watling (Martina), Eduard Fernández (Sierra), Sergio Caballero (Xavier), Neus Agulló (Roseta), Pep Cortés (Basilio)

Zgodba

Martina je natarica. Pomaga v penzionu svojih staršev, kamor se naseli tudi mladi učitelj Ulises, ki pride v mesto. Zaljubi se vanj, ko se sprehajata ob obali in ji on bere pesmi ter odlomke iz Homerjeve Odisejade; naposled se kljub nasprotovanju njene družine poročita. Živita skromno, a sta srečna. Kmalu po rojstvu njunega otroka Ulises neke noči izgine v nevihti. Martina ga dolgo čaka, vendar zaman. Čez čas se poroči z družinskim prijateljem, kateremu so jo nekoč že namenili. Nekega dne pa zavzoni telefon in na drugi strani ni nihče drug kot njena izgubljena ljubezen. Zopet se začne videti, Martinin mož pa postane sumičav in najame detektiva.

Med imeni španskih režiserjev, ki se jim je v zadnjem desetletju uspelo prebiti v klub mednarodno prepoznanih in priznanih filmskih ustvarjalcev (poleg Pedra Almodóvarja seveda, zagotovo največjega zvezdnika novodobne španske celuloidne umetnosti) je Bigas Luna veljal že skorajda za stalnico. In ni jih bilo malo, ki jih je ta avtor trinajstih filmov, največkrat nizkoporačunskih projektov, v katerih je sledil zgečkljivim posebnostim tamkajšnje nacionalne identitete, prepričal s kritičnim preigravanjem bodisi komičnih bodisi melodramatičnih različic te preverjene formule za uspehe španskega filma na tujem. V svojem zagotovo najbolj eksploatiranem delu, črni "dramediji" *Pršut pršut* (Jamon Jamon, 1992), ki je del nekakšne trilogije (poleg omenjenega naslova sem sodita še *Zlata jajca* (Huevos de oro, 1993) ter *Joški in luna* (La teta y la luna, 1994)), kjer je raziskoval zlitje španskih stereotipov ter mačizma, si je Luna privoščil marsikaj, od žvečenja česna, praskanja po mednožju, napenjanja mišic ... do neutrudnega preganjanja žensk, a je obenem dovolj ostro razkosaval mentaliteto, kakršno naj bi konstruirali španska tradicija in družba. Njegov najnovejši film si za izhodišče spet



jemlje to "strastno in globoko" mediteransko kulturo, saj ljubezenski trikotnik, okrog katerega se pleče zgodba, še najbolj spominja na nekakšno modernizirano verzijo *Carmen*. *Šum morja* seveda ni neka dosledna ekranizacija mita o tej usodni ženski, čeprav je njegova junakinja prepoznavna kopija neubranljive španske zapeljivke, razpete med dva moška in predvsem med dve antagonistični kategoriji ljubezni – med zakon oziroma posvečeno institucijo poroke na eni strani ter svobodno, noro ljubezen na drugi. Prvi posodi podoba (ne več vojaški oficir Don Jose temveč) uspešen poslovnež, Martinin drugi mož, ki ga vzame malo iz obupa, malo iz preračunljivosti, druga se kaže v liku izgubljenega in najdenega ljubimca Ulisesa, za katerega se Martina na koncu odloči. In plača kazen za svojo napačno izbiro. A *Šum morja* je, čeprav natančno vizualiziran in dokaj lirichen, res komajda karikatura klasične zgodbe o usodi španske zapeljivke. V največji meri zato, ker se, naseljena v eksotično, kičasto obmorsko vasico, s posnetki zibajočih se bokov, dekoltejev, čutnih ustnic in vročih strasti (v izvedbi Leonor Watling in direktorja fotografije Joseja Luisa Alcainea), pa tudi z dramaturškimi prijemi, ki naj bi pripomogli k napetosti (izpeljanka takih domislic je na primer detektiv, ki o Martininih "odisejadah" obvešča njenega moža), še najbolj približa kakšni televizijski žajfnici. Zagotovo pa ne kinematografiji Bigasa Lune, kot smo ga poznali doslej.

N.B.

velike težave

Big Trouble

ZDA 2002 82'

režija Barry Sonnenfeld

scenarij Robert Ramsey & Matthew Stone;

po romanu Davea Barryja

fotografija Greg Gardiner

glasba James Newton Howard

igrajo Tim Allen (Eliot Arnold), Rene Russo (Anna Herk), Stanley Tucci (Arthur), Omar Epps (Pat Greer), Dennis Farina (Henry Algott), Ben Foster (Matt Arnold), Janeane Garofalo (Monica Ramiro), Tom Sizemore, Johnny Knoxville

Zgodba

Miami, Florida. Nadrejeni se skušajo znebiti poslovneža, ki jih je opeharil, zato najamejo par poklicnih morilcev. Ta par se znajde pri vili poslovneža, njegove odtujene žene in najstniške hčerke v istem trenutku, ko namerava hčerkin sošolec zaradi stave nanjo

narediti atentat z vodno pištolo. Akcija vsem spodleti, toda situacija se začne še zapletati, ko poslovnež od ruskih prekupčevalcev z orožjem kupi veliko bombo za lastno zaščito. Vmešajo se FBI, klošar, ki je videti kot Jezus, in krstača s halucinogenimi izbljvkami.

Barry Sonnenfeld je začel kariero kot snemalec; poskrbel je za vizualno podobo prvih filmov bratov Coen, od katerih se je najbrž nalezel smisla za neobičajen humor, ki vleče na črno. Tako so obarvani tudi vsi njegovi filmi, od *Addamsovih* (Addams Family, 1992), pri katerih je prvič sedel na režijski stolček, prek filma *Kdo bo koga* (Get Shorty, 1995), visoko stilizirane satire o svetu filmskega posla, neizogibno prepletenega s kriminalnim, do serije *Možje v črnem* (Men in Black, 1997). Med precej ponesrečenim filmom *Divji zahod* (Wild Wild West, 1999) in drugim delom *Mož v črnem* (2002) je po romanu humorističnega pisatelja Davida Barryja posnel tole miniaturo. Filmska zgodba, ki je kljub svoji linearnosti solidno konstruirana, se odvija dinamično in ekonomično (še posebej če upoštevamo, da jo poganja nemajhno število karakterjev), saj traja manj kot uro in pol ter ima po vsej dolžini spretno razporejene šale. Nekatere zahtevajo sofisticiranega gledalca, spet druge so na nivoju čiste burleske. Enako velja za igralce, ki preigravajo vse registre komičnega izraza, od telesne, situacijske komike Stanleya Tuccija do keatonovske brezizraznosti Dennisa Farine. Vse skupaj preveva sproščen, ironično zafrkantski duh, vendar pa *Velike težave* svojih gledalcev ne podcenjujejo. Film bi moral priti na platna že lansko jesen, vendar so premiero zaradi znanih septembrskih dogodkov oziroma zadnje tretjine filma, ki vključuje letališče in teroriste, preložili na pomlad ... Kar se je še pred dobrim letom zdela odštekana komedija tipa *Ali je pilot v letalu* (Airplane!, 1980), je danes videti kot drzen črn humor, kot satira, ki skozi pretiravanje razkriva stanje stvari. Humor pa je že od nekdaj namenjen opozarjanju na luknje v sistemu, na to, da svet ni popoln in da ga je nemogoče kontrolirati. Film *Velike težave* pa lahko gledamo tudi kot neobremenjen, postmodernističen poklon Aldrichovi mojstrovini *Poljub smrti* (Kiss me Deadly, 1955), ključnemu filmu o hladnovojni paranoji petdesetih let in vroči Pandorini skrinjici. Seveda pa to ne pomeni, da je film v isti ligi; vse skupaj je videti bolj tako, kot da si je Sonnenfeld med večjimi projekti privoščil enega 'ta hitrega'.

G.T.



zaljubljeni thomas

Thomas est amoureux

Francija/Belgija 2000 97'

režija Pierre-Paul Renders

scenarij Philippe Blasband

fotografija Virginie Saint-Martin

glasba Igor Sterpin

igrajo Benoît Verhaert (Thomas Thomas), Aylin Yay (Eva), Magali Pinglout (Melodie), Micheline Hardy (mama), Alexandre von Sivers (zavarovalniški agent), Frédéric Topart (psiholog), Serge Larivière (receptionist)

Zgodba

Thomas je agorafobik, že osem let ni zapustil svojega stanovanja in s svetom komunicira le še prek računalniškega zaslona ter s pomočjo zavarovalniške družbe, kjer skrbi za njegove težave, kot so, denimo, pokvarjeni gospodinjstvi aparati, pa tudi za tiste probleme bolj intimne narave, na primer pomanjkanje ljubezenskih dogodivščin. Na eni izmed njihovih spletnih posredovalnic, kjer ponujajo seksualne storitve, Thomas spozna prostitutko Evo in se vanjo zaljubi.

Zaljubljeni Thomas je resda nenavadna filmska pripoved o moškem, ki zaradi svoje fobije pred odprtimi prostori in tudi pred ljudmi živi nekakšno kibernetično življenje prek kamere oziroma računalnika, a prvenca Pierra-Paula Rendersa, režiserja belgijskega rodu, zato še ne moremo vreči v žanrsko ozemlje kakšnih znanstveno-fantastičnih eksperimentov. Film si sicer da kar nekaj opraviti z modernimi tehnologijami, a te so z izjemo obleke, ki ljudi prestavlja v virtualno resničnost in jim omogoča spolno občevanje prek interneta, kvečjemu podaljšek sodobnih spletnih klepetalnic ter so še precej daleč od vizij nekih novih realnosti človeštva ali podobe futurističnega cyber-sveta. Prej nasprotno: *Zaljubljenega Thomasa* lahko razumemo kot satiro, ki švrka po družbenem ozračju, ne preveč oddaljenem od tega, v katerem živimo danes.

Imamo dve zanimivi ideji, a velja poudariti, da sta v svojih nadaljnjih izpeljavah zagotovo precej bolj intrigantni, kot jih kot take uspe predstaviti samemu filmu. Prva je že v njegovem glavnem protagonistu, predstavniku te s hiperkomunikacijami izpraznjene družbe, človeku, ki je zaradi svoje bolezn, katere vzroka ne izvedemo (in je povsem verjetno, da niti ne obstaja), obsojen na najbolj grozljivo od vseh samot, kar si jih je človeškemu bitju moč predstavljati – to je na vsakršno odsotnost stika, ki bi bil pristen, živ, zaresen, človeški ...

Vsa "človeška realnost" je zanj dosegljiva le prek raznih simulakrov in prevodnikov (najsi gre za klepet z mamo, pogovor s psihiatrom ali za tako intimno stvar, kot je spolnost) ter kot taka v njegovem svetu ne more več obstajati. Če se na prvi pogled takšna virtualna realnost zdi pravzaprav prej svobodna kot klavstrofobična, v prvi vrsti podrejena posamezniku, njegovim željam ali potrebam, za uresničitev ali izključitev katerih je potreben le minimalen "klik", pa Thomasova nezmožnost dotika s sočlovekom postaja vedno bolj katastrofična in doseže vrhunec svoje tragičnosti takrat, ko se Thomas povsem "človeško" zaljubi. V on-line prostitutko, ki se ga "dotakne" s čisto "navadnimi" solzami, polžečimi po njenem licu ... No, ta zasuk je precej predvidljiv in je eden bolj izrabljenih, klišejskih prijemov tega filma, ki v slogu maksime "ljubezen premaga vse" naposled pripelje tudi do že skoraj srečnega in precej pospešenega konca. Veliko bolj domiselno pa se z nastavkom zgodbe zliva ideja subjektivnega pogleda oziroma subjektivnega očesa kamere, skozi katero gledalec spremlja ta portret v elektronsko kletko ujetega posameznika. Vse do zadnjega prizora tako pojava glavnega junaka ostaja v zunanosti polja, in še takrat jo pred gledalčevimi očmi pogoltno bleščeča svetloba in vrata v svet zunaj, medtem ko je njegova eksistenca ves film skrčena na dihanje in glas, ki komunicira z neživimi podobami, kakršne on vidi na svojem ekranu in mi na platnu.

N.B.

znamenja

Signs

ZDA 2002 106'

režija M. Night Shyamalan

scenarij M. Night Shyamalan

fotografija Tak Fujimoto

glasba James Newton Howard

igrajo Mel Gibson (Graham Hess), Joaquin Phoenix (Merrill Hess), Cherry Jones (Caroline Paski), Rory Culkin (Morgan Hess), Abigail Breslin (Bo Hess), M. Night Shyamalan

Zgodba

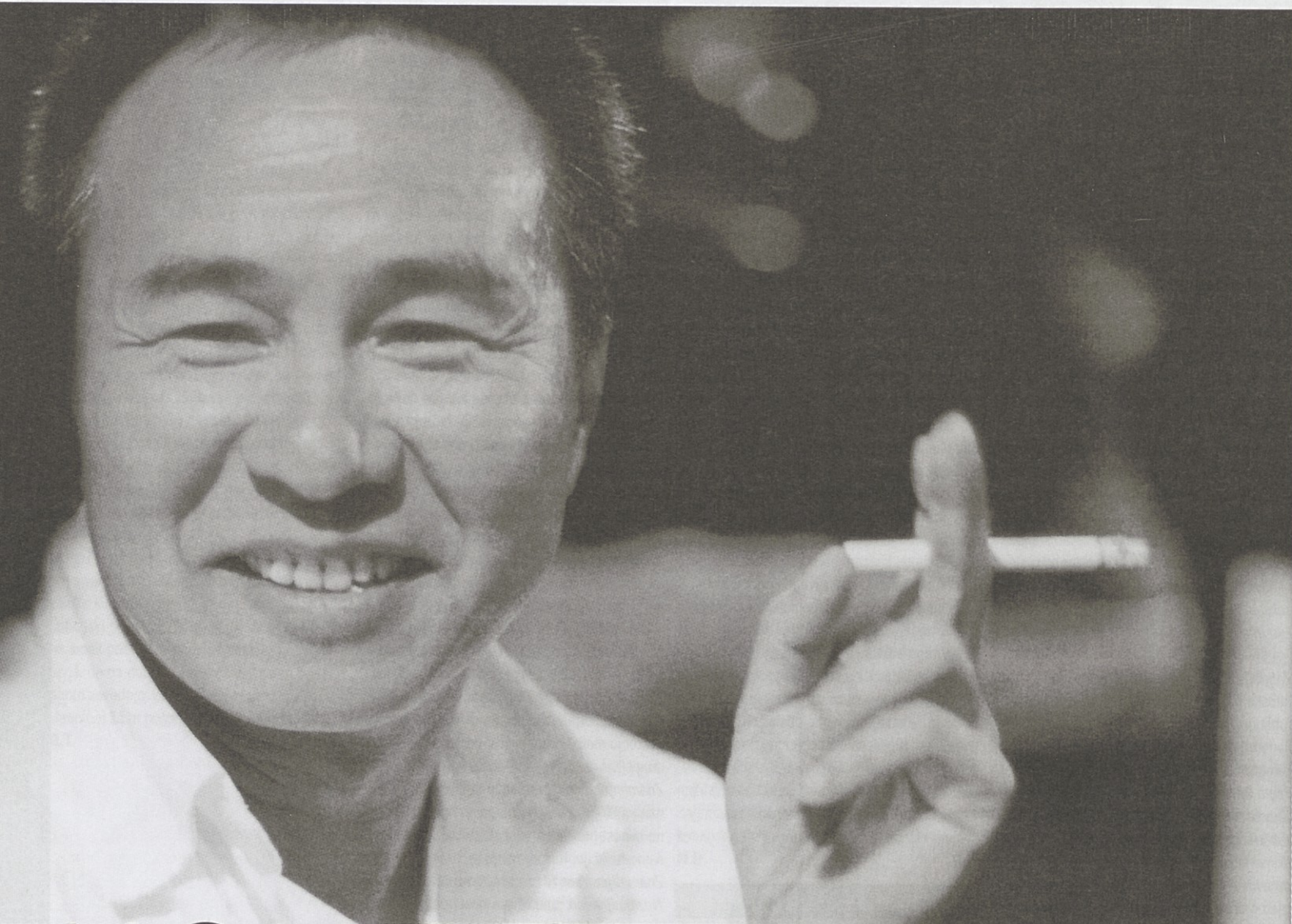
Ko Graham Hess, protestantski duhovnik, čigar kmetija se organsko vključuje v idilični pejzaž pensilvanske ravnice, ovdovi, izgubi tudi vero v Boga. Lahko pa začne verjeti v neko drugo vrsto "višje sile", v Nezemljane, kajti zvrsti se nekaj srhljivih, nerazložljivih dogodkov, med katerimi prednjačijo skrivnostna, gigantska, geometrično pravilno oblikovana znamenja na bližnjem žitnem polju.



Nič ne pretiravamo, če rečemo, da so *Znamenja* najdobičkonosnejši eksperimentalni film vseh časov, obenem pa tudi popolnoma čistokrven žanrski film, kolikor pač velja, da je osnova za žanr afekcija, ki naj jo film sproži pri občinstvu. Če namreč komedije aficirajo veselje, tragedije pa žalost (z opombo, da so v Hollywoodu tradicionalno tragedijo že zelo zgodaj transformirali v melodramo, kar je pomenilo, da je še tako brezizhodni situaciji praviloma sledil *happy end*), potem trilerji aficirajo strah. Toda filme je le malokdaj mogoče opredeliti povsem enoznačno; povečini gre za zlitine večih žanrov. *Znamenja* pa so triler, ki z zgodbo eksperimentira do te mere, da je z ničimer ne razreši, ki torej konec pusti odprt in ki je zato v celoti eno samo aficiranje strahu. M. Night Shyamalan, 32-letni indoameriški *wunderkind*, je inteligenčen hibrid Alfreda Hitchcocka in Stevena Spielberga: prvi je "na občinstvo igral kakor na klavir" in iz njega izvajal note strahu, drugi pa je zaslovel z znanstvenimi, fantastičnimi in znanstveno-fantastičnimi filmi, torej v domeni, ki Hitchcocku ni bila kdovekako blizu, je pa zato toliko bolj pri srcu Shyamalanu. A če sta se *Šesti čut* (Sixth Sense, 1999) in *Nezlomljivi* (The Unbreakable, 2000), Shyamalanova prejšnja trilerja, ob koncu še zatekla na področje melodrame, enkrat personalne, drugič kar mesijanske, tega ne kaže trditi za *Znamenja*, film, v katerem imajo vsi zlovešči namigi, ki jih scenarij prilaga na ogenj z naravnost brezhibnim občutkom za timing, eno samo funkcijo, funkcijo strahu. Se pa *Znamenjem*, kot že prej *Šestemu čutu* in *Nezlomljivemu*, sme očitati nekaj drugega: poante teh filmov so – glede na virtuozno zasnovano samih naracij – nesorazmerno skromne, površinske in celo didaktične; ker so publiki takorekoč servirane, ne puščajo veliko manevrskega prostora za teoretsko osmiselitev. Povedano drugače, vsi trije Shyamalanovi megahiti predstavljajo to, čemur Američani pravijo "what you see is what you get", potemtako zelo empiristične filme, ki bolj kot razumu zaupajo čutilom. Nasproti jim stoji veliki racionalist Spinoza, ki v svoji *Etiki* jasno in razločno pove: "Strah je nestalna žalost, ki izvira iz ideje prihodnje ali pretekle stvari, o katere izidu do neke mere dvomimo." Je sploh še treba kaj dodati?

A.Č.

**Nika Bohinc, Aleš Čakalič,
Gorazd Trušnovec**



HOU HSIAO-HSIEN

bruno peron

resničnost in stil v njegovem
filmskem opusu

V slovenski kinoteki bo meseca januarja gostovala velika retrospektiva Hou Hsiao-hsiena, enega najpomembnejših predstavnikov tajvanskega novega vala. V *Ekranu* jo pospremljamo s pričujočim prevodom režiserjeve študije.

Kljub zlatemu levu, ki je bil leta 1989 podeljen filmu *Mesto žalosti*, je filmski opus Hou Hsiao-Hsiena v Evropi še vedno slabo poznan. Njegovi filmi krožijo po mednarodnih festivalih in na njih pobirajo nagrade, v Združenih državah in v Franciji se množijo retrospektive; veliko pa je že takih, še posebej v akademskih krogih, ki imajo tega tajvanskega režiserja, z razlogom, za enega največjih med živimi filmskimi avtorji. Za avtorja, ki je s svojimi deli globoko zavezan realnosti lokalnega okolja in je v svojih filmih, še preden se je lotil burne zgodovine lastnega naroda in domovine, pripovedoval avtobiografske zgodbe, nismo mogli predvideti take usode. Režiser hipoma prepoznavnega stila, katerega zunanje značilnosti pa so izpostavljene nevarnosti, da jih bo Zahodnjak bral v luči posplošenega orientalizma, ki se ga identificira s počasno in umirjeno naracijo, kontemplativnim odlašanjem in formalno virtuoznostjo.

Pogosto so poskušali Houjev opus interpretirati iz perspektive ekstatičnega užitka v tekstu, barthovske opustitve pomena: to so branja, ki praviloma temeljijo na poznavanju njegovih tranzicijskih filmov iz prve polovice devetdesetih let in ne tistih iz osemdesetih, ki so prinašala nov filmski jezik (ali vsaj novo obliko). Od tu izhaja hudo zavajajoča in moteča oznaka režiserja "čistega filma", ki pripoveduje zgodbe, v katerih naj bi bila pomembna le svetloba in prostor, osebe pa naj bi bile zgolj pretveza. A čeprav je bila pri Houju vedno zelo očitna skušnjava, da bi ubežal Zgodovini, ki trmasto vztraja na ozadju njegovih filmov, pa jim formalistična branja, kolikor že deleuzovska naj bi bila, delajo krivico. Njegova dela prinašajo raznovrstnost oblik in tem, ki se še vedno oblikujejo – in to kljub temu, da na ozadju ostaja prirojena sposobnost zajeti efemerno resničnost spomina ali tistega "zdaj". Skratka dela, ki, konec koncev, težijo k zavračanju zunanjih filmskih modelov in se, po besedah samega avtorja, umeščajo v "skladno kontinuiteto s starodavno kitajsko kulturo". "Ne gre za to, da vplivamo na stvari, jih spremenimo ali kritiziramo," pravi Hou. "Biti sredi nečesa, to želim, videti kaj se dogaja znotraj različnih okolij, prostorov, ne da bi ob tem hotel soditi. Vem, da sem sam neka subjektivnost, kar pa mi ne preprečuje, da se poskušam umestiti med, sredi stvari, ne da bi na njih pustil svoj pečat."¹

Življenje

Hou se je rodil 6. aprila 1947 v Cantonu; 17. maja se je njegov oče, funkcionar v javnem šolstvu, preselil na otok Tajvan, ki je bil vse do leta 1945 japonska kolonija. Leto kasneje, v času, ko je na Kitajskem divjala državljanska vojna, se mu pridružijo še ostali člani družine: to je bila usoda desetstisočev Kitajcev, tistih, ki so sledili nacionalistu Chian Kai-sheku. Na otoku leta 1949 vzpostavijo začasno vlado Republike Kitajske, ki vztrajno širi protikomunistično

propagando in vzdržuje iluzijo, da bo nekoč ponovno osvojila domovino.

Houjeva generacija odrašča v ozračju konflikta: Tajvan še vedno trpi zaradi posledic japonske kolonizacije (1895–1945); zunanji napetosti med komunistično in nacionalistično Kitajsko se pridruži notranja med novimi imigranti (ti govorijo mandarinščino) in lokalnim prebivalstvom (ki govori druge kitajske dialekte, npr. *minnan*, velikokrat označen kot pravi "tajvanski jezik", in *hakka*).

Po otroštvu, ki ga zaznamuje prezgodnja smrt staršev in sodelovanje v mladostniških prestopniških bandah (kot tiste, ki jih opisal v svojem filmu *Čas življenja, čas smrti*, 1985), se med služenjem vojaškega roka približa filmu. Vpiše se na državno umetniško akademijo, na kateri leta 1972 diplomira iz filmske umetnosti. Njegova zgodnja cinefilska izkušnja je temeljila predvsem na ameriških in lokalnih filmih. Japonski film, še posebej avtorja, kot sta Ozu in Mizoguchi – s katerim ga, precej površno, primerjajo Zahodnjaki –, je spoznal šele konec osemdesetih let.

Po šolanju se Hou zaposli pri Osrednji filmski družbi (CMPC – Central Motion Picture Company), državni ustanovi za filmsko produkcijo, kot scenarist asistent. Asistiriral je pri veteranu Leeju Hsingu (čigar *Beautiful Duckling* iz leta 1964 je, kot posvetilo, prikazan v letnem kinu iz Houjevega filma *V prah se povrneš*, 1986) in posnel propagandni dokumentarec. Medtem pa se časi hitro in radikalno spreminjajo: leta 1975 umre Chiang Kai-shek in takrat se prične Tajvan ponovno – po izolaciji iz prve polovice sedemdesetih let – odpirati preostalemu svetu. Osrednja filmska družba poskuša promovirati film, ki bi bil "profesionalen, umetniški in mednaroden/nadnacionalen"; dvema mladima scenaristoma, Wuju Nien-jenu in Xiaouju Yeju, je naročeno, da najameta nove režiserje. Če so v preteklih desetletjih uradne strukture težile k "zdravemu realizmu", katerega naloga je bila opisovati junaštvo ponižnih in z zaupanjem zreti v prihodnost, pa so v novi kulturni klimi na dan prišli pisci *xiangtu wenxue* ("literature korenin"), ki so se namenili ovrednotiti avtohtono kulturno specifiko, predvsem pa upodobiti spopad starega sveta z modernim ter naraščajoče družbene kontradikcije.

Konec sedemdesetih let ga k sodelovanju povabita Lee Hsing in Chen Kun-hou: Hou debitira v vlogi scenarista. S Hsingom posname film *Good Morning, Taipei* (1979) in z njim tisto leto triumfira na podelitvi zlatih konjev, medtem ko s Chenom Kun-houjem sklene dogovor: za Chenovih prvih šest filmov Hou napiše scenarij, medtem ko je Chen v prvih petih Houjevih direktor fotografije; leta 1982 skupaj ustanovita produkcijsko družbo Evergreen (ki pa deluje le kratek čas).

V vlogi režiserja Hou debitira z dvema komercialno še kar uspešnima komedijama, v katerih nastopita

popularna pevca Feng Fei-Fei in Kenny Bee: to sta filma *Ljubko dekle* in *Veseli veter*. Na ravni scenarija (v obeh primerih je njegov avtor Hou) sta komediji skrajno konvencionalni in stereotipni, polni nedolžnih gagov, nadvse podobni tistim, ki jih je producirala bližnja hongkonška kinematografija. V obeh si nerodni, a romantični mladenič (ki je v *Veselem vetru* sprva, pred osrečujočo operacijo, celo slep), pribori ljubezen nekega dekleta, premaga nezaupanje družine ter se znebi konkurence. Skoraj nemogoče se je izogniti temu, da omenjenih komedij, o katerih Hou ne spregovori prav rad, ne bi primerjali z naslednjim delom. Pri tem pa nas najbolj preseneti že takrat povsem jasna režiserjeva predstava o prostorih lastnega filma in njihovi medsebojni dialektiki: v obeh filmih osebe, takoj ko jim je to omogočeno, zbežijo iz Tajvana in se zatečejo na podeželje, kjer filmska kamera ubere bolj kontemplativne ritme ter išče tiste podobe (drevesa, pokrajina), v katerih je še prelahko zagledati napoved bodočih del. V *Veselem vetru* nas preseneti uvodni del, v katerem neka vulgarna filmska ekipa snema bedasto reklamo za pralni prašek: tu je povsem razvidno, da je Houjev občutek za prostor, podobo in vlogo zvoka v njej dozorel. S filmom *Zelena je trava domača* se tudi sam dejavno vključi v "New Taiwan Cinema Movement". Čeprav je zgrajen na shemi, ki je nadvse blizu "zdravemu realizmu" (Kenny Bee je mestni učitelj, ki na podeželju, kamor ga premestijo, med svojimi učenci promovira ekološke aktivnosti), pa nam ta film že povsem zavestno podaja tudi nekatere karakteristične elemente Houjeve poetike (anarhija otroštva, upor proti staršem, opozicija med mestom in podeželjem) in stila. Izstopata premišljena uporaba globine polja in poenostavljanje montaže, saj daje prednost totalom – kot alternativni artificialnosti kadra-protikadra. "*To je metoda, ki je sočasno blizu tako gledališču kot življenju,*" je komentiral Hou. "*Film je bil nenadoma moderniziran.*" Tajvanski kritik Zhang Hongzi je film *Zelena je trava domača* že leta 1984 postavil med nosilce novega filma, saj je "*z vnosom zapleta v nepretrganem gibanju prekršil konvencijo o filmu, ki pripoveduje eno zgodbo.*" Še večjo težo ima epizoda *Sinova velika lutka*, ki jo je Hou posnel za film *Človek-sendič*. Ta je po filmu *In Our Time* (1982; štiri epizode, ki jih režirajo Tao Dechen, Edward Yang, Ko Yi-chen in Chang Yi) drugi filmski manifest novega tajvanskega filma. Wu Nien-jen je zanj priredil tri pripovedi Huang Chun-minga, enega najbolj znanih predstavnikov literature korenin. Protagonist Houjeve epizode je *Človek-sendič* iz naslova, ki se nameni promovirati razpadajočo kinodvorano na podeželju, pri tem pa išče navdih v starih japonskih revijah. Takrat rojeni sin se ga tako navadi videti v klovnovski opravi. Ko si oče dobi bolj častno službo in obleko, ga sin s svojim jokom prisili, da si ponovno nadene ponižujoči kostum. Poleg neorealističnega, žalobnega in malce osladnega tona, ki ne prikriva svojega namena, da bi na platno prenesel do takrat zapostavljen aspekt realnosti, nas močno preseneti režiserjevo mojstrstvo na formalni ravni, ki z veliko svobode spaja podobo in zvok. Hou še naprej uporablja tradicionalne spoje (od totala do prvega plana), hkrati pa že eksperimentira s kadri, ki bodo postali njegov avtorski znak: fiksni plani, v katerih je dejanje zajeto v svoji celovitosti, ali v katere osebe nepredvidljivo vstopajo in izstopajo, z vseh strani. Nova generacija režiserjev, kateri pripada tudi Hou, je porušila vezi s preteklostjo tako v tematskem kot tudi lingvističnem pogledu. Pripoveduje povsem običajne, a prav zato še ne razkrite zgodbe; a čeprav je stil

realističen, se narativne strukture poskušajo izogniti središčnim prizorom ter se raje pogostejše zatekajo k elipsam. Kot je zelo kmalu ugotovila pozorna tajvanska kritika, imamo opraviti s filmom, ki zahteva aktivno gledalčevo intervencijo.²

Delo

Če je za filme, kot sta *That Day on the Beach* (1983) in *Taipei Story* (1985) Edwarda Yanga, povsem razvidno, da hočejo z eksplicitno modernim in kompleksnim jezikom pripovedovati o še ne razkriti in sodobni realnosti, pa se zdi, da so Houjeve ambicije vsaj na začetku bolj omejene. S filmom *Fantje iz Fengkueija*, ki ga ima tudi sam avtor za film preobrata in za svoje prvo povsem osebno delo, je tako na filmsko platno prenesel avtobiografske dogodke, izvirajoče iz obdobja, ki ga je preživel na Jugu dežele. To je začetek potopa v spomin, ki se nadaljuje v naslednjih treh filmih. Gori biografskega materiala da obliko pisateljica Chu Tien-wen; Hou jo je spoznal, ko je za Chen Kun-houjev film *Growing Up* (1983) prirejal neko njeno zgodbo –, ki je od tega dogodka dalje Houjeva zvesta scenaristka.³

Hou k realnosti pristopi z rešetom spomina: naj bo to njegov osebni kot v primeru filmov *Fantje iz Fengkueija* ali *Čas življenja, čas smrti*, spomin Chu Tien-wen v primeru *Poletje pri dedku* ali Wu Nien-jenov v primeru filma *V prah se povrneš*. Ti štirje filmi iz različnih perspektiv raziskujejo otroštvo in adolescenco. Osrednji momenti v filmu *Fantje iz Fengkueija* so podvigi mladostniških band, odsotnost očeta (protagonistov oče, žrtev nesreče, ki se je dogodila med baseballsko tekmo, pred smrtjo vegetira na stolu), raziskovanje velikega mesta, odkritje filma, zahodne glasbe, ljubezni. V *Poletju pri dedku* je okolje ruralno, protagonisti so mlajši, odsotnega očeta nadomesti strogi ded, nasilje in spolnost sta prisotni prek bratranca, katerega prijateljica zanosi in ki prijateljuje z dvema roparjema. V *Čas življenja, čas smrti*, mojstrovini te prve faze, je Houjeva avtobiografija (podana prek lika z imenom Ah Hsiao, ki pa ga vsi kličejo Ah Ha) postavljena na ozadju Zgodovine: oče, ki je prišel na Tajvan leta 1947, kupi pohištvo iz bambusa, saj je prepričan, da bo tu ostal le začasno; ko stara mama posluša radio, ki razglša antikomunistično propagando, je prepričana, da na Kitajsko lahko pride peš, le za vogal mora stopiti. Med obravnavano četverico filmov je prav v slednjem emotivni vložek največji: zgodbo stopnjujejo smrti očeta, matere in stare mame, postopno vse bolj oddaljene in sprejete kot neizbežna usoda, vse do slavnega prizora z mravljami na rokah starke, vedno negibno ždeče na tleh: opozarjajo na spremembo, ki sicer ne bi bila zaznavna.

Ljubezen, obravnavana z veliko mero sramežljivosti, zavzema središče filma *V prah se povrneš*, v katerem bo preselitev dveh prijateljev iz otroštva, Ah Yuana in Ah Yua (arhetip zadržane in trmaste ženske Houjevega filmskega univerzuma), na Tajvan, razlog njune ločitve. Raje kot da preživljajo čas z izgrediv in zločinskimi poskusi ropov, kakor so to počeli v predhodnih filmih, se najstniki iz tega filma, osamljeni na Tajvanu, obnašajo kot male odrasle osebe, vestne in melanholične; senca Zgodovine pa se izriše v tistem prizoru, kjer Ah Yuan med služenjem vojaškega roka priskoči na pomoč sestradanim kitajskim beguncem, ki so sprva prepričani, da jih hočejo tajvanski vojaki zastrupiti. Po izkušnji, za katero se predpostavlja, da je katarzična – gre za soočenje z najbolj bolečimi spomini –, je Hou pripravljen na hkratno soočenje s



Človek-sendič

sodobnostjo in Zgodovino: iz subjektivne dimenzije bo prešel na povsem objektivno. Kompleksen razplet, s katerim njegovo delo še naprej vodi dialog ob občasnih trenutkih krize in iskanj. In če smo zanj ugotavljali, da je v osemdesetih razvil srečen in izviren jezik, pa tega v devetdesetih ponovno radikalno premisli.

Če v filmih, kot sta *Fantje iz Fengkueija* in *V prah se povrneš*, morda obstaja hotena dvoumnost v podajanju preteklosti, ki bi se morala nanašati na sredo 60-ih let, a kjer se datirani elementi (filmi v kinodvoranah) mešajo z nezgredljivo modernimi (mestni promet), pa prehod k sedanosti zaznamuje delo, ki ga ima še sam Hou za tranzicijskega. To je *Hči Nila*, zgodba o razpadajoči družini v sodobni tajvanski družbi, z odsotnim očetom in bratom, ki ga ubijejo gangsterji. Nedvomno gre za podcenjen film, pa čeprav je za to na neki način kriv sam Hou, saj ga je zakril s senco svojega naslednjega dela, *Mesto žalosti*. Slednji je namreč v tematskem pogledu revolucionaren: Hou izkoristi odpravo vojaške oblasti, ki jo prekličejo leta 1987, ter o tem mučnem obdobju od 1945 do 1949, ko je na oblast prišel režim Chiang Kai-sheka, spregovori iz perspektive neke družine. Film, ki so ga spremljale burne polemike o državni cenzuri, močno odmevajoče tudi prek državnih meja, predstavlja vrhunec Houjeve kariere, tudi v pogledu komercialnega uspeha. Hkrati pa je film tudi labodji spev novega tajvanskega filma, ki ga v devetdesetih zapusti tudi občinstvo. V devetdesetih Hou zaokroži trilogijo, posvečeno zgodovini Tajvana: v filmu *Mojster luk* spregovori o japonski okupaciji, v *Dobri moški, dobre ženske* pa sedanost primerja z obdobjem belega terorja. Zdi se,

da poznavalci Houjevega dela spregledajo dejstvo, da nova filma prinašata nenadno in ostro ločitev od form in narativnih postopkov predhodnega desetletja. Po navdihu, občutenju sveta ter stilu je *Mesto žalosti* veliko bližje filmu *Čas življenja, čas smrti* kot pa *Mojstru luk*.

Novost, svežina in lepota filma *Fantje iz Fengkueija* ter Houjevih filmov iz osemdesetih let seveda ni porojena iz nič. Slabo poznavanje predhodnih filmov je privedlo do podcenjevanja dela avtorja, ki je imel v tistem času določene teme in ikonografske motive že zelo razdelane, na primer nasprotja med mestom in podeželjem. Poleg tega pa je že v svojih prvih dveh komedijah razvil uporabo plana-sekvence kot alternativo montaži. Prav tako pa tudi ni neverjetna predpostavka, da se je mladi Hou česa naučil iz filmov Michaela Hiuja, hongkonškega režiserja in igralca, čigar komedije, od *Game Gamblers Play* (1975) dalje, so doživele izjemen uspeh po vsej jugovzhodni Aziji ter še prav posebej na Tajvanu, tradicionalnem trgu za hongkonški film. Uprizoriti gag na najbolj preprost način, v realnem času, z nepremično kamero in brez montaže: lekcija iz ekonomije in pragmatičnosti, ki jo nespremenjeno lahko vidimo v dolgi sekvenci filma *Veseli veter*, v kateri Kenny Bee neopazno vstopi v hišo bodočega tasta in tašče. Res je, da film, kot je *Fantje iz Fengkueija*, označuje nekakšen prelom ter še ne videno poetično in stilistično zavest. V luči tega nikakor ni odveč, če navedemo nekaj deklariranih vplivov. Ogled Godardovega filma *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1959)⁴ Houja nauči, kako se izmuzniti tradicionalni gramatiki montaže, da bi se nato lahko



Fantje iz Fengkueija



Poletje pri dedku

prepustil logiki čistih emocij: v tej fazi njegovega filmskega razvoja niso redki spoji z obratom 180° ter nenadni in begajoči prehodi od srednjih do najbolj oddaljenih planov. Hongkonški novi val (Tsui Hark⁵, Ann Hui, Patrick Tam, Allen Fong), ki ga je spoznal *in loco*, mu ponudi številne primere, kako pripovedovati o sedanjosti z uporabo prožnega stila, ki v sebi spretno in neprisiljeno združuje elemente žanrskega filma, lokalne tradicije in modernizem evropskih novih valov. V novovalovskem univerzumu so bile gotovo porojene tudi nekatere avantgardistične formalne rešitve, ki jih najdemo v *Fantih iz Fengkueija*, a jih je Huo kasneje opustil: dramatični *flashback* (očetova nesreča), pospremljen z dialogi iz filma, ki ga protagonist gleda v kinu; neki drugi film (borilnih veščin), ki ga spremlja kot iz drugega sveta prihajajoča Vivaldijeva glasba, intonirana po duševnem stanju protagonista.

V njegovem takratnem ustvarjanju pa je prisotna tudi neka značilnost, za katero se zdi, da je absolutno izvirna, tako glede na njegove prve filme, kot tudi glede na zunanje vplive: tisto, kar je Xiao Ye poimenoval "nedefinirana struktura". Kot element, ki je bil skupen mnogim delom novega tajvanskega filma iz tistega obdobja in se je zanj izkazalo, da je "primeren za izražanje prikritih pomenov", je "nedefinirana struktura" funkcionirala tako na ravni kompozicije podobe kot strukturiranja pripovedi. Po eni strani se privilegira oddaljene plane in plan-sekvence; po drugi pa zgodbe ignorirajo tradicionalno dramaturgijo, epizode pa si sledijo brez močnega narativnega okvirja. še enkrat se estetska motivacija (iskanje večjega realizma in hkrati večje poetičnosti) pridruži praktični: plan-sekvenca omogoči lažji spopad z novimi pogoji snemanja, zunaj studiev in z neprofesionalnimi igralci. Po Houju je bil odločilen vpliv branje spominov pisatelja Chen Cong-wena, katerega distancirano in objektivno gledišče (kot pravi anekdota) ga je spodbudilo, da je od upornega snemalca zahteval, naj se umakne čim dlje od igralcev in dogajanja.

V tistem trenutku svoje kariere je Hou vedel, o čem naj pripoveduje – predvsem o bogati dediščini spominov in izkušenj, ki je skoraj silila na filmsko platno –, a je hkrati hotel, kolikor le mogoče, spoštovati resničnost: slediti konfucianizmu, "gledati

in ne poseči", "opazovati in ne soditi". Zato na stvari gleda iz daljave: prednost daje totalom, alternaciji kadrov in protikadrov se izogiba s tako doslednostjo, kakršne takratni tajvanski film ni poznal; stremljeva k temu, da dejanje posname v njegovem trajanju, ne da bi ga razbil z montažo; vseskozi si zastavlja vprašanje gledišča, ki bi ga moral zavzeti.

Houjeva filmska govorica je bila, kakor smo že omenili, večkrat primerjana s tisto japonskih režiserjev, ki pa jih Hou v tem obdobju še ni poznal. A če izvezemo nekaj formalnih naključij – uporaba plana-sekvence, dajanje prednosti totalu pred prvim planom, (nikoli sistematična) prisotnost drsečih vrat in zidov, ki ustvarjajo "kader v kadru" – je temeljni duh precej drugačen. Ponavljajoče se besede njegove poetike so "ujeti tisto, kar se osvobaja v prostoru", "poslušati osebe". Tehnika se mora prilagoditi tej težnji po zajetju realnosti: postopek, ki je povsem nasproten rigidnemu sistemu, h kateremu se zatekalo Ozu in Mizoguchi, ko se odpovesta formalni svobodi njihovih filmov iz tridesetih let.

V Houjevih podobah je vedno tudi nekaj nepredvidljivega, kar se izmika rigidni in *a priori* določeni formalizaciji. V kadrih pogosto umanjka fokalno središče, a ne zato, da bi bila prisotna zahodni alternativna perspektiva in uravnoteženost, kot je to pogosto v japonskem filmu. Nasprotno, vedno imamo opraviti z nečim naključnim, kar vstopa in izstopa, beži, čemur mora pogled slediti. Zvočna definicija prostorov je vedno nadvse natančna; opravlja sicer realistično funkcijo, a je prav tako primerna za prefinjene simbolne funkcije (npr. vdirajoči hrup prometa v tistem prizoru iz filma *Fantje iz Fengkueija*, ko se dekle zateče v prenočišče). Osebe, ki govorijo, so lahko postavljene v neki kot, v ozadje, za trenutek tudi izven polja; medtem ko se premikajo, lahko v prvi plan vstopijo tudi druge stvari ali osebe in jih prekrijejo (kar je pri starem Kurosawi, pravi Hou, vzbudilo osuplost). Določiti, v kolikšni meri je kader sistematično grajen, oziroma ugotoviti, da je povsem naključen, je največkrat težko, nenazadnje pa tudi nepotrebno. V tem pogledu se zdi eksemplarična podoba iz filma *Poletje pri dedku*: total ceste, ki teče ob železniški progi; v ozadju otrok, ki beži, v prvem planu pa oče, ki daje duška jezi in brca svoj motor. Hou sledi načelu ekspresivne ekonomije in tako



Čas življenja, čas smrti

Mesto žalosti



kompleksno dejanje nadaljuje, ne da bi prekinil njegov tok. Nenadoma vlak v ozadju prečka kader: gre za silovit vdor realnosti, realnosti, ki je indiferentna do oseb in ki hkrati opozarja na prostorsko konstrukcijo kadra, mojstrsko artikuliranega v različnih planih.

Spodbujeni z besedami samega režiserja (ki se sklicuje na estetski princip "Liu-pai", dobesedno: "pustiti bel prostor"⁶) so mnogi poskušali povleči vzporednice med njegovim delom in kitajskim slikarstvom, kjer je pri definiranju objekta reprezentacije praznina enako pomembna kot polnost. V tem pogledu so že pregovorni kadri praznega očetovskega sedeža iz filmov *Fantje iz Fengkueija* in *Čas življenja, čas smrti*, ki "vibrirajo" od prisotnosti odsotnega starša. Umetnost aluzije pa ne velja samo znotraj posameznega kadra, temveč definira tudi razmerja med kadri. Pri izbiri gledišča, iz katerega gre usmeriti pogled na realnost, je izbira narativne informacije vsaj tako pomembna kot pozicija kamere. Estetika "puščanja belega prostora" deluje tudi (*in a fortiori*) v razmerjih med različnimi deli pripovedi: moti se torej tisti, ki – kot Jean-Michel Frodon – trdi, da "kitajska montaža ne obstaja"⁷. Houjev filmski opus, še posebej dela iz osemdesetih let, pozna tudi elipse in nepričakovane spoje, pa čeprav postopno vse bolj poenostavlja *découpage* znotraj posamezne sekvence. Plan-sekvenca soobstaja z elipso. In prav ta formalna prilagodljivost je globoko "kitajska".

V nasprotju s kakšnim zahodnim režiserjem (recimo grškim ali portugalskim), Hou ne kaže fetišizma v razmerju do zapisa časovnih blokov, v katerih se nič ne zgodi in kjer se manko dejanja spremeni v pričakovanje neke resnice. Smisel za sintaktično artikulacijo je v njegovih filmih zelo močan, pa čeprav ne sledi linearnosti zahodnega tipa: navidez nepomembni in trenutno zatemnjeni prizori anticipirajo nekaj, kar se bo nadaljevalo kasneje. To velja tudi za zasnovo oseb: v pripoved se umestijo brez pojasnjevanja, gledalec pa počasi sestavi njihovo preteklost in osebnost. Kot primer lahko navedemo četrtega brata iz filma *Čas življenja, čas smrti*: nenadoma ga zagledamo, kako kroži po hiši, ne vemo pa, kdo je, saj je poleg vsega še tako drugačen od ostalih bratov; šele na koncu bomo zvedeli, da je temu tako, ker je bil posvojen. Na ta način navidezna

šibkost pripovedi, ki se razvija s preprosto jukstapozicijo ter skoraj brez dramatičnega napredovanja, pravzaprav skriva kontinuirano emotivno napetost, zaradi katere ni nič indiferentno ali odvečno.

Ker so pojasnitveni prizori in narativna mašila sistematično odstranjeni, postanejo spoji med sekvencami kapitalni momenti, ki zahtevajo maksimalno koncentracijo. Od Ah Hsiao, ki sedi v razredu in rešuje test, preidemo na detajl njene roke poleg kozarca vode, ki nekaj zapisuje; toda naslednji kader nam razkrije, da je Ah Hsiao doma in da piše pismo. V tem primeru je majhna dezorientacija kmalu odpravljena. Nič pa nas, na primer, ne pripravi na nadvse presenetljivo elipso, ki se pojavi v 58. minuti istega filma: od prvega plana Ah Hsiao kot otroka, neposredno po smrti očeta, preidemo na prvi plan Ah Hsiao najstnice, ki žveči kos sladkornega trsa. Sprememba časa v prehodu iz ene sekvence v drugo je na isti način podana tudi v filmih *Fantje iz Fengkueija* in *V prah se povrneš*: nanjo opozarja zgolj spremenjena dolžina las deklet. Specifika (še enkrat, če že hočemo, "kitajska") takšnega tipa sintakse je skoraj popolna odsotnost znamenj (kot so odtemnitev, zatemnitev, dvojna ekspozicija, uporaba glasbe), ki bi opozarjala na minevanje časa ali vzročno razmerje med sekvencami. To velja tudi za *flashback* (pomembno vlogo odigra v filmu *Mesto žalosti*) in redke onirične sekvence (v *Fantju iz Fengkueija* in *Hči Nila*). V Houjevih filmih iz prve faze njegovega ustvarjanja se spoj, ki predpostavlja časovni skok (v letih), ne razlikuje od tistega, ki povezuje dve v času in prostoru bližnji si podobi. Tako kot na primer v sekvenci ideogramov, tudi tu ni ločil in predlogov, ki bi v trenutku pojasnili funkcije posameznih delov diskurza. Kar je, po eni strani, način, kako angažirati gledalca, po drugi pa način, kako pokazati na virtualnost minevanja časa in razmerja vzrok – učinek.

Mesto žalosti se pripovedi o vdoru Zgodovine v življenje neke družine loti z istim ritmom in narativno logiko, kot sta bili na delu že v Houjevih predhodnih biografskih filmih. Časovni skoki so pogosto nadvse presenetljivi in predpostavljajo evolucijo, s katero

nismo bili seznanjeni (predočimo si metamorfoze četrtega brata Wen-leunga ob vsakem njegovem vstopu na sceno: ranjeni vojak v deliriju na bolniški postelji; nališpani mali gangster; žrtev pretepa; vegetirajoči revež, ki se hrani le še z darovi bogovom na družinskem oltarju). Toda zato še ni potrebno misliti, da vsak spoj med sekvenčnimi bloki nujno nekaj pomeni: če so v *Mestu žalosti* in v drugih predhodnih filmih nekatera sopostavljanja celo očitno simbolična (na primer tisto, nadvse cenjeno, uboja Wen-hunga in pokrajine s ptičem, ki se strmo spušča z neba), pa so mnoga druga nevtralna, neprosojna, navidezno indiferentna (na primer: brat se pretepen vrne iz zapora; rez; zmaj na praznovanju kitajskega novega leta). Tako kot se to dogaja v življenju. Edino načelo, za katerega se zdi, da velja, je načelo ekspresivne ekonomije. V primeru, da zgodba pripelje osebe večkrat na isto mesto (na primer atrij bolnice v *Mestu žalosti*), ga bo Hou vedno posnel pod istim kotom, najbolj preprostim: tistim, ki bi najlažje priklical podobo osebe, ki ji je tisto mesto domače. Skratka, izrazna poteza je antitetična tisti, ki bi jo naredil zahodni režiser, težeč k vsakokratni variaciji, vseeno pa se izkaže za povsem funkcionalno pri poudarjanju minevanja časa in različnosti situacij. Več kot deset let od njegovega nastanka se zdi *Mesto žalosti* nekakšen vrhunec in končni cilj, po katerem je Hou prišel s ponovnim premislekom svojega filmskega ustvarjanja, svojega stila, razmerja do realnosti. Nominalno predstavlja *Mojster lutk* nadaljevanje trilogije o zgodovini Tajvana, toda veliko je stvari, ki ga ločijo od predhodnega filma; režiser prične eksperimentirati z drugačnim načinom pripovedi in opazovanja: bolj oddaljenim in še bolj eliptičnim. Določneje, *Mojster lutk* inavgurira drastično simplifikacijo montaže. Predhodno je Hou elipso uporabljal na dveh ravneh: znotraj sekvence in med dvema sekvencama. V tem trenutku montaža znotraj sekvence izgine, in sicer kot posledica tega, da vsaka sekvenca teži k sovpadanju z enim samim planom, maksimalno dvema; razmerje med sekvencami pa postane mnogo bolj nejasno in nedoločeno. Montaža torej izgubi veljavo kot operater pomena. Prva posledica je ta, da pripoved, glede na “nedefinirano strukturo” filmov iz osemdesetih let, razpade še prej. V devetdesetih se namreč Hou še bolj oddalji od sveta, ki ga podaja, saj ta ni več niti svet avtobiografskega spomina, naj govori o Zgodovini (*Mojster lutk*, *Dobri moški*, *dobre ženske*) ali o sedanosti (*Zbogom jug*, *zbogom*, *Mambo tisočletja*). Ob strani pa je film, ki ni časovno zamejen (tudi zato, ker je priredba literarne predloge): *Šanghajski lokvanji*. V devetdesetih dobijo poseben pomen s pripovedovalčevim glasom podana pripoved, osvobojena in gibljiva kamera ter uporaba glasbe. Hou ostaja pragmatičen eksperimentator, ki ne otrpne v posamezni formuli, temveč zna iste strategije uporabljati na različne načine, pač glede na cilje, ki si jih je zadal.

Če je v *Mestu žalosti* perspektiva družine omogočala nekakšno podoživljanje, ki je bilo blizu avtobiografskim filmom, pa v *Mojstru lutk* že od prve sekvence dalje pripovedovalčev glas – glas Li Tien-luja, znanega lutkarja, ki pripoveduje svoje življenje – do dogajanja vzpostavlja nekakšno distanco. Li se fizično pojavi šele v 48. minuti, toda Hou že na samem začetku vzpostavi dialektiko med glasom in podobami, ki pogosto anticipirajo pripoved, ali pa se od nje malce oddaljijo, kakor da bi oba tokova informacij napredovala neodvisno drug od drugega. V filmih *Čas življenja*, *čas smrti* in *Mesto žalosti* se je



Dobri moški, dobre ženske

to dogajalo radijskim glasovom, ki so se prekrivali z družinskim življenjem. Toda če je bilo v teh dveh filmih režiserjevo stališče jasno definirano in z lahkoto sprejemljivo (elegija preprostim ljudem, ki jih je pogubila Zgodovina, ogorčenje nad poboji, ki jih je izvajal Kou Min Tang), pa se je v *Mojstru lutk* v veliko večji meri približalo maksimi “ne soditi”.

V intervjujih je Hou z velikim spoštovanjem govoril o Liju kot o “živi enciklopediji kitajske tradicije”, o filmu pa kot o nostalgični elegiji za izginulim svetom, navdahnjeni z estetikó “Liu-pai”. Toda v filmu sledimo življenju človeka, ki ga vodi mračni občutek predestiniranosti; poleg žene vzdržuje tudi ljubimca v bordelu, svojo umetnost pa indiferentno ukloni vojni propagandi japonskega kolonizatorja. Prikazane epizode iz njegovega življenja so pogosto naključne in drugotnega pomena, izbrane z logiko, ki ni bila podobna tisti v *Mestu žalosti*, kjer je bila marginalna epizoda vedno v funkciji metonimije. Poleg tega pa se v *Mojstru lutk*, v primerjavi s predhodnimi filmi, zdijo epizode – vsaka sovпада z eno ali dvema plan-sekvencama (načeloma je kadriranje frontalno, edina variacija pa nastopi na ravni oddaljenosti) – v večji meri zaprte same vase in samozadostne. Prav tako je tudi pripoved bistveno bolj linearna kot v preteklosti. Razlaga nekaterih dogodkov resda sledi šele naknadno, a ne povzroča sprememb v tempu pripovedi. Izbira narativne informacije sicer postavi Zgodovino (predaja Japonske, ki jo mimogrede omeni pripovedovalčev glas) v ozadje glede na zasebno, vseeno pa se zdi veliko bolj uniformna kot v *Mestu žalosti*. Elipse ne porajajo več toliko vprašanj, temveč so del bolj statičnega ritma; režija pa je bolj gledališka, seveda zaradi vpliva pekinške opere in lutkovnih spektaklov, ki so pogosto predstavljeni z obsežnimi in sugestivnimi odlomki. Poleg tega pa zatemnitev v črno prvič označuje minevanje časa. Hou se nadvse pogosto zateka k prizorom pokrajine, ki mu služijo kot



Zbogom jug, zbogom

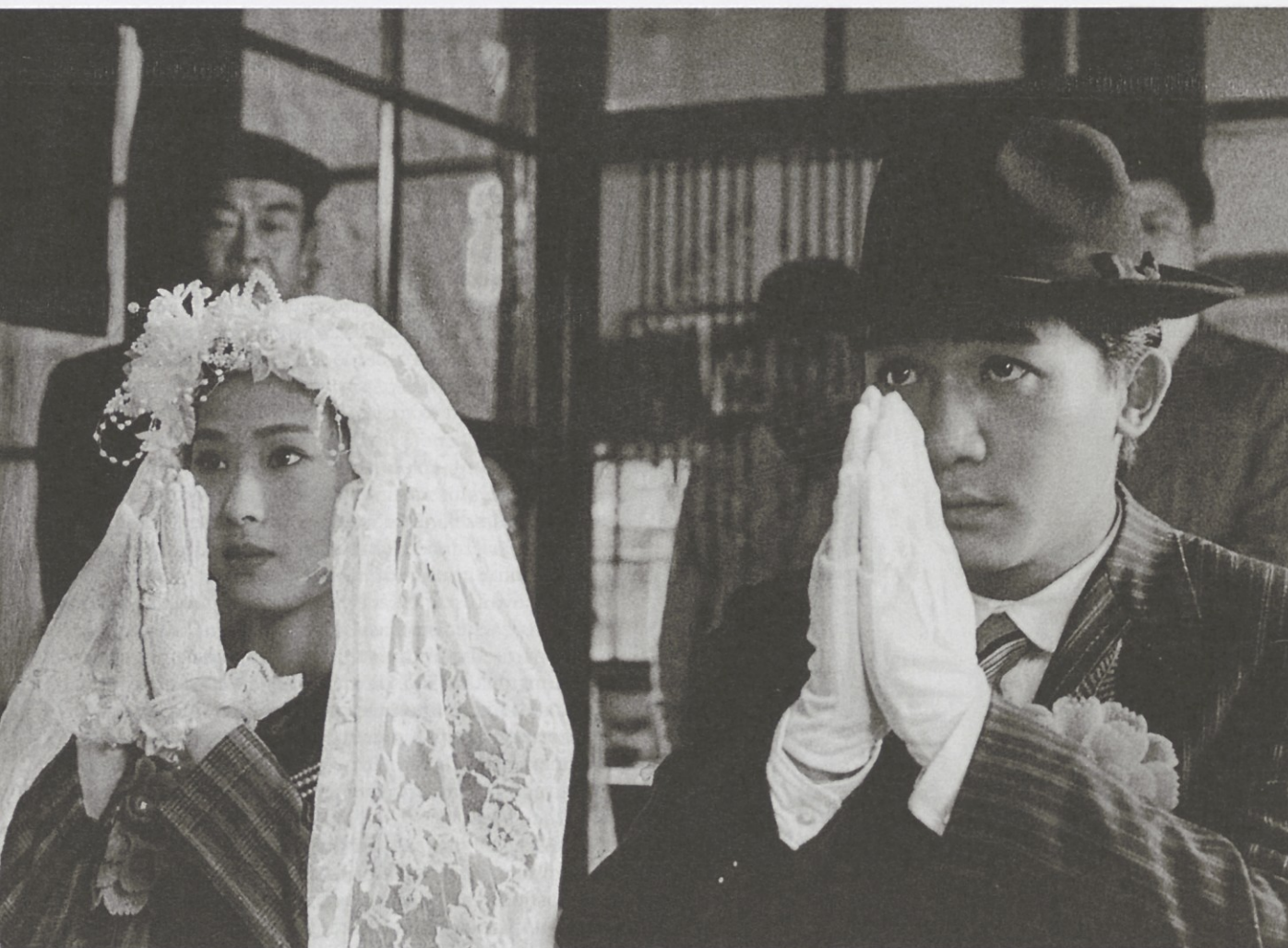
prehod med posameznimi bloki: takrat je že poznal (in spoštoval) Ozujevo delo. Toda če so bile simbolne vezi še v *Mestu žalosti* zelo eksplicitne, se tu podobe pokrajine vrstijo povsem indiferentno, kot klic k večnosti narave pred minljivostjo človeških dejanj. Houju je morda šlo za kar najbolj koherentno aplikacijo načel kitajske estetike – in v tej luči ima film mnogo navdušenih interpretov, pa čeprav hkrati, vsaj delno, označuje tudi večjo formalistično rigidnost.

Z *Dobrimi moškimi*, *dobrimi ženskami*, enim od filmov, s katerimi ni bil najbolj zadovoljen⁸, poskuša kvadrirati krog, saj na prizorišču postavi preteklost poleg sedanosti: tisti nočni Tajvan, poseljen z malimi gangsterji in diskotekami, ki je v njegovem opusu že od filma *Hči Nila* emblematična sodobnosti. Toda, če smo za *Mojstra lutk* rekli, da je ekstremno linearen, potem je *Dobri moški*, *dobre ženske* v celoti zgrajen na alternaciji treh nivojev, nivojev časa in realnosti: sedanost (igralki Ah Ching po faksu pošljejo strani iz njenega dnevnika, ki ji je bil skrivnostno odvzet); bližnja preteklost (tudi sama razčlenjena na vsaj dva nivoja: razmerje Ah Ching z gangsterjem Kaom; razmerje s sestro); oddaljena preteklost, ki je tudi film v filmu (zgodba Chiang Bi-yu, vloga odigra Ah Ching, ki se v 30-ih letih odpravi na Kitajsko, da bi z ljubljanim Chung Hai-tungom pomagala revolucionarjem, se nato vrne na Tajvan, kjer jo, vse do Chungove smrtne obsodbe, preganjajo nacionalisti). Žal je zasnova treh časovnih nivojev dlakocepsko didaktična (ne samo, da tako Ah Ching kot Chiang Bi-yu izgubita svojega moškega, ob tem nam dodatno razlago ponudi še pripovedujoči glas igralk: “Čutim, da postajam Chiang Bi-yu”). A hkrati ostaja še vedno dvoumna: se je Hou namenil nasproti plemenitim idealom preteklosti postaviti dekadenco sedanosti? Ali pa hoče pokazati na paradoksalno dostojanstvo moderne junakinje? Kakor je priznal tudi sam, je kontrapunkt med preteklostjo in sedanostjo preprosta

formalna umetnost, ki ne ustvarja prav globokega pomena. Nasprotno pa so kritiki, predvsem francoski, peli hvalo načinu, kako se mešajo različni časi ter glas Ah Ching, ki deluje kot most med različnimi bloki. Pri tem pa so neizogibno precenili poenostavljajoče rešitve (v zaključnem prizoru, kjer Chiang Bi-yu joče nad Chungovim truplom, je črno-bela tehnika, ki je bila do tistega trenutka uporabljena za zgodovinske prizore, prešla v barvno, da bi s tem sugerirala analogijo s sedanostjo; ta prehod pa je na ravni filmske glasbe pospremljen z nenavadno konvencionalnim poudarkom). Glede stila pa lahko rečemo, da je v filmu *Mojster lutk* začeta simplifikacija v *Dobrih moških*, *dobrih ženskah* prišla do svojega ekstrema: vsaka sekvenca je sistematično posneta le v enem planu. Zato pa postane kamera, sploh prvič, nadvse gibljiva, kar ji omogoči uvajanje raznolikih perspektiv in dogajanj znotraj plana-sekvence, s čimer preseže togo rigidnost v filmu *Mojster lutk*. Nekateri prizori, kot je tisti v karaoke baru in naslednji, v katerem smo priča nepričakovani smrti Kaoa (z običajnim učinkom dedramatizacije in sočasno presenečenja), ali pa prizor partije badmintona, ki se sprevrže v spor med sestrama, dokazujejo, da zna Hou še vedno ujeti realnost v njenem nepredvidljivem razreševanju, in sicer z izraznimi sredstvi, ki so primerna spremenjenim časom. To se ponovi tudi v dveh naslednjih filmih: *Zbogom jug*, *zbogom* in *Mambo tisočletja*.

Filma *Zbogom jug*, *zbogom* in *Mambo tisočletja* so mnogi ljubitelji prvih Houjevih del sprejeli z osuplostjo, in sicer zaradi vdora modernega v ustaljeno ikonografijo (diskoteke, droga, lap dancers) in filmsko glasbo (v prvem filmu rock in rap, v drugem tehno glasba). Toliko slabše za njih: Hou zdaj že hoče postati cineast sodobnosti (kakor je to vedno bil Ozu), hoče se spopasti s svetom, ki ni več njegov. Zato išče navdih in kot antropolog preučuje svoje igralce, pri tem pa najde morda nepredvideno skladje med realnostjo, ki je prehitra (ohlapnost razmerij) in prepočasna (občutek zastoja, pomanjkanje perspektiv, konec Zgodovine). Prav tako išče tudi stil, ki bi bil primeren za zajetje sveta, ki se v mnogočem razlikuje od idiličnega in ruralnega, spremenjenega v spominu. Gotovo ni naključje, da se *Zbogom jug*, *zbogom* začne v istih krajih kot *V prah se povrneš*, na istem vlaku, ki potuje skozi podeželsko mesto. Toda, čeprav se nekateri dogodki ironično vrnejo (kot izpad električnega toka), Hou brezčutno in brez nostalgije beleži minevanje časa: melanholične in kljubovalne najstnike nadomestijo trije luzerji, ki so še med kriminalci marginalci; na mesto starega očeta, vezanega na zemljo in tradicijo živečega, stopi oče, ki blebeto a vedno bolj oddaljenih in nerazumljivih vraževerjih.

Na kakšen način se pripoveduje o tem svetu, ki se vseskozi premika (avtomobili in motorji, poleg tradicionalnega vlaka) in v katerem prenosni telefoni ne nehajo zvoniti (kar je bilo na Vzhodu, leta 1977, še velika novost)? Naracija je fragmentirana, razdrobljena na serijo epizod, ki so pogosto brez pomena, ker pa ni pripovedovalčevega glasa, kot v *Mojstru lutk*, se le s težavo združujejo v neko smiselno celoto; udarna in frenetična glasba Lima Gionga funkcionira kot kontrast kontemplativnim podobam, ki niso vsebinsko vključene v narativno linijo, kot je na primer slavna vožnja z motorjem med palmami, posneta frontalno. Hou nadaljuje z načrtanim v *Dobrih moških*, *dobrih ženskah*, zato je *découpage* minimalen, kamera pa se giblje nadvse tekoče in na ta način znotraj plan-sekvence ustvarja pravo “montažo”.



Mesto žalosti

Zdi se, da že tudi sama izbira sodobne teme poživi kader, ki ga neprestano prečijo nepredvidljivi dogodki in stvari (nenadni pretepi v ozadju, ki sledijo dinamiki prvih filmov, ali pa na primer psi, ki uvajajo element, ki ga ni mogoče nadzorovati). V ta okvir, ki je hkrati preprost in kaotičen, Hou z mojstrsko uporabo različnih planov podobe ter poudarjeno prisotnostjo zunanosti polja (znamenita je sekvenca, v kateri se Flatty nenadoma vrže skozi okno: slišimo pljusk, zaradi česar predpostavljamo, da se pod oknom nahaja bazen, a tega nikoli z gotovostjo ne vemo) lovi realnost.

Za film *Mojster lutk* je, kakor smo rekli, značilna nekakšna dvournost; *Dobri moški, dobre ženske* je izrazito didaktičen; za *Zbogom jug, zbogom* pa je značilna do sedaj največja oddaljenost do filmskih oseb. Skoraj vedno jih vidimo le od daleč, saj se Hou tu praviloma izogiba prvim planom, prav tako pa tudi izpušča informacije o dejanski naravi njihovih medsebojnih razmerij (prijatelji, ljubimci?). Emblematičen je nerazrešeni finale, kjer nam ni dano, da bi izvedeli za posledice na videz sicer nedolžne nesreče: Hou noče staviti na v bistvu precej nezanimiv suspens, temveč teži k temu, da bi se – prek redukcije in končne popolne odprave vseh informacij – ločil od reprezentiranega sveta.

Za Houjev naslednji film, *Šanghajski lokvanji*, pa se nekako zdi, kot da znotraj njegovega opusa ni bil pričakovani, saj vzbuja vtis, kot da se je porodil iz kesanja in da je pravzaprav korak nazaj glede na modernost filma *Zbogom jug, zbogom*. Film je priredba literarne predloge, v njem pa je dogajanje umeščeno v zaprti svet shanghajskih bordelov s konca 19. stoletja; občutek zaprtosti podanega sveta poudari še uporabljeni

jezik, šanghajščina, česar zahodni gledalec sicer ne zazna, je pa zato toliko bolj zaznaven za tajvanskega ali hongkonškega gledalca. Toda očitna stilistična dovršenost in popolnost v poustvaritvi igre svetlobe in senc artificialnega sveta, ki so ga rekonstruirali v studiu, sta prepričali in zapeljali številne Zahodnjake, zaslepljene z nostalgčno patino, ki so jo takoj označili za proustovsko. Rigidnosti na formalni ravni (plansekvence, ki jih prekinjajo zatemnitve v črno, maksimalna poenostavitev montaže znotraj posamezne sekvence, tako kot v predhodnem filmu, a s posameznimi skoraj kričečimi izjemami) se vendarle vseskozi zoperstavlja, ponovno, z mobilnostjo kamere, ki se, še posebej v prizoru banketa, postavlja na višino oči povablencev, vseskozi nemirno, a hkrati komajda opazno premika. Na ta način se zdi prostor vedno viden le delno, brez centra, okrog katerega bi se organiziral, in vseskozi na robu razdrobitve. Kadriran prostor se vedno kaže kot omejen, naključen, manjši od vsega, kar se dogaja. Nekaj se vedno izmakne: tako je v ta fiktivni svet⁹ ponovno uveden realizem.

Čar filma nedvomno izvira iz beleženja zaprtega univerzuma, kjer denar služi v prvi vrsti za to, da si z njim kupimo čustva – in šele za tem tudi seks (vedno zunaj polja). Obredi dvorjenja in ljubosumja, prepovedani v zakonskem življenju, ki ga regulirajo pogodbe, se lahko v polnosti izrazijo le v artificialni družbi bordela. Hou pripoveduje o kompleksnem rivalstvu med prostitutkami in občutku izgube moških, ki si poskušajo pri prostitutkah zagotoviti ekskluzivo ali pa kupiti njihovo svobodo. Zgodba ponovno postane osrednjega pomena, osebe pa so natančno karakterizirane. Melanhlija in občutek



Zbogom jug, zbogom

izgube prežemata protagonista že od tistega trenutka dalje, na samem začetku, ko ga vidimo v ozadju, sramežljivega in nesposobnega, da bi se smejal šalam nekega povabljenca, še posebej zato, ker se norčuje na račun para, s katerim se Wang očitno identificira. Kljub temu pa tu nimamo opravka s "klasično" naracijo v zahodnem pomenu, saj je v zgodbi kar nekaj emblematičnih in kričečih lukenj, ki pa so celo zvesto prevzete iz literarne predloge, romana Hana Ziyuna, ki ga je priredila Eileen Chang¹⁰: iz zadnjih petih sekvenc, ki so posvečene spletkam Jade (simulira samomor, da bi osvojila naivnega Zhuja), Wang preprosto izgine; razvoj Wangove zgodbe (vrne se k Crimson, svoji prvi ljubezni, potem ko ga prevara Jasmin, ženska, s katero se je poročil) nam podaja drug filmski lik, Pearl; v zadnji, enigmatični sekvenci, vidimo Crimson z neznanim klientom, kar napoveduje novo izdajo, novo krizo.

S tem, ko s prizorišča odstrani lik, ki je iskal ljubezen in bil vsakokrat izdan, ko se odloči, da neposredno ne bo pokazal trenutka, ko mu dokončno spodleti, pač pa bo to storil le prek besed tretje osebe in različnih indicev, doseže Hou še bolj patetičen učinek: simbolni izbris, izgubo, ki je resnično dokončna. Wangovo izginotje morda niti ni tako daleč od Kaojevega s konca filma *Zbogom jug, zbogom*. Svet bordelov, s svojimi formaliziranimi pravili, je zelo podoben prav tako kodificiranemu svetu kriminala, polnemu obredov in ceremonij. Houju pa s tem, ko oba prikaže s strani, uspe ustvariti metaforo nadvse univerzalnega občutka praznine in negotovosti. Tudi zato je film *Šanghajski lokvanji* veliko več kot še ena vaja v stilu.

Mambo tisočletja, napovedan kot prvi del trilogije o

sodobnem Tajvanu, se vrne k svetu, ki je bil podan v *Zbogom jug, zbogom*, toda z drugačnim pogledom. Zdi se, da je Houju ta svet postal domač in da mu ni več do tega, da bi do njega vzpostavljajal distanco. Pa tudi dramaturgija je tokrat relativno tradicionalna, s tremi liki (dekle, razpeta med dvema moškima: patološko ljubosumnim DJ-jem in lastnikom nočnega lokala), ki so jasno zarisani. *Šanghajski lokvanji* so pustili določene posledice, saj novi film glasbo uporablja na analogen način, čeprav je ta drugačne zvrsti (od ambientalne glasbe preidemo k technu; k sodelovanju je ponovno povabil tudi japonskega skladatelja Yoshihiroja Hanna): glasba je emotivni *continuum*, s pomočjo katerega se tke spomin pripovedi v njenem razvoju, toda tudi paralelna dimenzija, ki jo sestavljajo drobni premiki, neke vrste dodatna dimenzija, ki pripomore k širini, hkrati pa tudi priznava delež nedoločljivosti.

Vseprisotna techno glasba – čeprav na različnih nivojih slišnosti, pač glede na prostore in dejstvo, da je bodisi reproducirana ali izvedena v živo – s svojo repetitivno, obsesivno in minimalistično naravo meče na dogodke, ki potekajo v efemerni sedanjosti, posebno luč. To je tudi razlog za Houjevo odločitev, da bo tokrat uporabil poseben stil snemanja, kjer bo kamera prežala na like kot povečevalno steklo, pa čeprav bodo imeli objektivni dolgo goriščno razdaljo. Tako gledamo hkrati od blizu in od daleč, a zato bližina (pri Houju še nikoli nismo videli toliko bližnjih planov) sabotira jasnost pogleda. Na stvari, ki jih vidimo od blizu, se prej in lažje navadimo. Na platnu pogosto vidimo le barvne madeže in kar nekaj časa moramo počakati, da lahko počasi identificiramo stvari; to Houju omogoči, da prekrši estetsko prepoved reprezentacije seksualnosti, saj nam – zrcaljenega v ogledalu in "zatemnjenega" z lučmi –

pokaže Shu Qijin obraz, medtem ko se ljubi. Podoben učinek hkratne bližine in oddaljenosti je na ravni strukture zgodbe oziroma zapleta dosežen z uporabo v prihodnost projiciranega ženskega glasu, ki pripoveduje nevtrarno, v tretji osebi, ter skoraj vedno anticipira dogodke, ki jih bodo prikazale podobe: učinek je nostalgichen, istočasno pa vnaša tudi hlad. S tem režiser pridobi najustreznejši ključ za zajetje sedanosti, efemerne kot odtis obraza v snegu, ki ga zagledamo v osrednji sekvenci.

Mambo tisočletja je prvi Houjev film, ki se zaključi z izrazito simbolno epifanijo: tiha in zasnežena ulica v nekem japonskem mestu, okrašena s plakati filmov iz preteklosti, tako vzhodnih, kot tudi zahodnih. Eksotičen in hkrati domač "drugod", kjer se tajvansko dekle zabava s "kitajskim" branjem japonskih pismenk. Nadvse pomenljivo je, kako se Houjev film odpre tudi temu "drugod" – Japonski z njenim najbolj severnim otokom Hokkaidom – potem, ko se je odprl sedanosti. V *Mambu tisočletja* se dialektiki med mestom in podeželjem, prisotni v predhodnih filmih, pridruži dialektika med Tajvanom in zunanjim svetom. Zdi se, da je Tajvancu prvi "drugod", na katerega pomisli, kot je pokazal že film *En, dva* (Yi Yi, 2000) Edwarda Yanga, prav Japonska, bivši kolonizator, vladar jugovzhodnega azijskega trga, ki pa se danes že boji prihoda Kitajske. Simbolični vložek v igro je presenetljivo visok in ekspliciten: nostalgija po filmu preteklosti, močno panazijsko čustvo, tišina padajočega snega, ki na koncu vse pokrije. Finale, ki je zelo različen od večine ostalih v Houjevih filmih, kjer je posamezen lik običajno nadomestila množica (*Fantje iz Fengkueija*), pokrajina (*V prah se povrneš*) in stvari (prazna soba v *Mestu žalosti*), ali pa je bil nenadoma, hitro in ne da bi vedeli, kaj se je z njim zgodilo, odstranjen iz pripovedi (*Zbogom jug, zbogom, Šanghajski lokvanji*). Tudi v *Mambu tisočletja* neki lik (Jack) izgine, tako kot v Antonionijevih filmih; toda Hou tokrat pogled preprosto preusmeri na tiste, ki so ostali. •

Prevedel Denis Valič

Opombe

1 *Entretien*, pripravil Emmanuel Burdeau, v Jean-Michel Frodon (uredil): Hou Hsiao-hsien, *Cahiers du cinéma*, Pariz, 1999, str. 69

2 Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, v M. Müller (uredil), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia, 1988, str. 71

3 Chen Guofu, *Del concetto di "cinema taiwanese"*, v M. Müller (uredil), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., str. 16; Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, cit., str. 70

4 Pot do filma *Fantje iz Fengkueija* je bila taka: Houjevi spomini so navdahnili pisateljico Chu Tien-wen, ki je na njihovi osnovi napisala roman ter ga nato priredila za prenos na filmsko platno.

5 Hou je s Tsui Harkom sodeloval pri filmu *King of Chess* (1992) Yima Hoja in sicer v vlogi "izvršnega producenta", medtem ko je Hark film produciral, del, posnet na Tajvanu, pa tudi režiral.

6 "Včasih igralci zapustijo kader, a jaz še vedno vztrajam na njem in tako na platnu gledamo izpraznjeni kader. V tem primeru uporabljam koncept kitajskega slikarstva – *Liu-pai* (dobesedno pomen je "pustiti belino") – ki ga lahko definiram rekoč, da ko lik zapusti kader, ali ko imaš zunaj kadra nepojasnen prostor, se ti mora občinstvo pridružiti, da skupaj dopolnete kader.", cit. po eseju-intervjuju, ki ga je pripravila Peggy Chiao Hsiung-pin, "History's Subtle Shadows. Hou Hsiao-Hsien's *The Puppetmaster*", *Cinemaya*, 21, 1993, str. 4–11

7 J. M. Frodon: *En haut du manguier de Fenshan, immergé dans l'espace et le temps*, v J. M. Frodon (uredil), Hou Hsiao-hsien, cit., str. 22

8 *Entretien*, cit., str. 84. Druga dva sta *Daughter of Nile* in, zanimivo, *A City of Sadness*.

9 Prepričljiva je analiza Alaina Bergalaja, ki govori o enem prostoru z dvema ognjema in hipnotiziranim pogledu, pri tem pa poudarja različnost filmov Kenjija Mizoguchija. Cit. po *Les Fleurs de Shanghai*, v J. M. Frodon (uredil), Hou Hsiao-hsien, cit., str. 177

10 Eileen Chang (1920–1995) je avtorica romanov kompleksne senzibilnosti, ki so jih v zadnjih desetletjih ponovno "odkrili". Njena dela so doživela več filmskih priredb, med katerimi sta tudi hongkongška filma *Red Rose, White Rose* (Stanley Kwan, 1994) in *Eighteen Springs* (Ann Hui, 1997).



Zelena je trava domača



Človek-sendič



Fantje iz Fengkueija



ljubko dekle

(*Jiushi liuliu de ta / Cute Girl*)

Tajvan, 1980, 35mm, barvni, 90'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok WAN Jung-fang

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YIEH Chen-feng

igrajo FENG Fei-fei, Kenny BEE, Chen YU

Houjev prvenec pripoveduje zgodbo mladega dekleta, ki ga oče želi omožiti s sinom poslovneža. Dekle očetovega izbranca ne ljubi, zato zbeži v upanju, da bo našla romantično ljubezen na podeželju z moškim, ki ga je sama izbrala.

veseli veter

(*Feng erh ti ta tsai / Cheerful Wind*)

Tajvan, 1981, 35mm, barvni, 90'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YIEH Chen-feng

igrajo FENG Fei-fei, Kenny BEE, Chen YU

Preprosta pripoved o fotografinji, ki ima ljubezensko razmerje s slepim moškim na otoku Penghu.

zelena je trava domača

(*Na hepan qingcao qing / Green, Green Grass of Home*)

Tajvan, 1982, 35mm, barvni, 91'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YAO Bai-xue

igrajo Kenny BEE, Jiang LING

Mlad učitelj prispe na podeželsko šolo, kjer nadomešča svojo starejšo sestro. Njegove nove metode poučevanja so zelo učinkovite, z otroki se dobro razume in odnos s sodelavko počasi prerašča v ljubezensko zvezo. Prizori z otroki se zdijo povsem spontani, saj je veliko dialogov improviziranih, Hou pa je prvič uporabil otroke namesto poklicnih igralcev pri sinhronizaciji filma.

človek-sendvič

(*Erzi de dawanou / The Sandwich Man*)

Omnibus, znotraj katerega Hou režira prispevek z naslovom

Sinova velika lutka (Son's Big Doll).

Tajvan, 1983, 35mm, barvni, 100' (Houjeva epizoda: 33')

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij WU Nien-jen (po izvirni zgodbi HUANG Chun-minga)

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba WEN Loong-jun

produkcija AI Yueh-hsin

igrajo CHEN Po-Cheng, YANG Li-Yin

Omnibus *Človek-sendvič* predstavlja prvi uspeh v režiserski karieri Hou Hsiao-hsiena in hkrati začetek novega tajvanskega filma v osemdesetih letih. Nastal je na podlagi kratkih zgodbic pisatelja Huang Chun-minga, v katerih ta opisuje malodušnost kmečke družbe na začetku industrializirane ekonomije v šestdesetih letih. Prva, Houjeva epizoda je ironična zgodba o preprostem, neizobraženem človeku, ki skuša družino v velemestu preživljati tako, da na sebi nosi kostum klovna in oglaševalne filmske plakate. Kasneje mu ponudijo delo razdeljevanja letakov na motorju, vendar ga zavrne, ker ga lastni sin ne prepozna več brez maske klovna in začne jokati. Revež je zaradi svojega kostuma tarča posmehovanja ljudi, vendar zanj ni druge rešitve, zato bo moral ostati *Človek-sendvič*.

Filmski jezik omnibusa je realističen in enostaven. Hou s pomočjo rahlega gibanja kamere in dolgih, mirnih posnetkov zelo realistično upodobi samoto in odtujitev človeka-sendviča. V filmu so dobro prikazani detajli iz vsakdanjega življenja, kar kaže na režiserjevo zanimanje za socialna vprašanja in njegovo razumevanje malih ljudi in njihovih problemov v urbanem, čedalje bolj industrializiranem okolju. S poudarjanjem brezupnega položaja delavcev in revnejšega sloja nasploh film izraža Houjevo obsojanje kapitalizma in globalizacije (v filmu je nakazana z oglaševalnimi plakati), ki povzročata razpad tradicionalnih odnosov in vrednot v tajvanski družbi.

fantje iz fengkueija

(*Fengkuei lai de ren / The Boys from Fengkuei*)

Tajvan, 1983, 35mm, barvni, 101'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba LI Tsung-sheng, SU Lai

produkcija LIN Jung-feng

igrajo NIU Cheng-tse, TUO Tsung-hua, LIN Hsiu-Ling, YANG Li-Yin, CHEN Shu-Fang, CHANG Shih

nagrade najboljši film na Festivalu treh celin v Nantesu

Prvi režiserjev bolj oseben film. Zgodba pripoveduje o življenju treh mladih postopačev, ki se iz malega otoka odpravijo v mesto.



Čas življenja, čas smrti

V malem kraju Fengkuei se sprva brezdelno in zdolgočasno potepajo z vrstniki, vozijo se z motorji, zbirajo v raznih lokalih, kjer igrajo biljard, in se spuščajo v najstniške prepire in pretepe. Odločijo se oditi v mesto Gaoxiong in si poiskati delo. Življenje v mestu jih ne odreši dolgočasje in otopelosti, saj v urbanem okolju počutijo še bolj zdolgočasene in osamljene. Za majhen denar opravljajo garaška dela in hrepenijo po boljši prihodnosti. Film se konča z vrnitvijo v domači kraj in z njihovim odhodom k vojakom. *Fantje iz Fengkueija* so prvi del trilogije o odrasčanju, v kateri se mladostniki pripravljajo na služenje vojaškega roka oziroma na obdobje dozorevanja in prilagajanja svetu odraslih. Režiser obravnava zdolgočasnost in odtujenost mladih pred vstopom v vojsko, pa tudi problematiko migracije iz podeželja v mesto oziroma kontrast med podeželskim in mestnim okoljem. V filmu je opazen velik napredek režiserja v filmskem jeziku. Zgodba se ne odvija na dramatičen način; namesto tega Hou z eliptično pripovedjo, s pomočjo detajlov iz življenja najstnikov, s spretno uporabo dolgih posnetkov in prostora izven polja realistično prikaže otopelost in odtujenost mladih.

poletje pri dedku

(Dongdong de jiaqi / A Summer at Grandpa's)

Tajvan, 1984, 35mm, barvni, 100'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba Edward YANG, TU Duu-chih

produkcija YU Chen-yen

igrajo WANG Chi-kuang, LI Shu-tien, KU Chun, MEI Fang, YEN Cheng-kuo, CHEN Po-cheng, LIN Hsiu-ling

nagrade najboljši film na Festivalu treh celin v Nantesu

Pripoved o mestnem otroku, ki se med počitnicami na podeželju poslavlja od otroštva. Dongdong in njegova sestra zaradi mamine bolezni poletne počitnice preživita na vasi pri babici in dedku. V idiličnem kmečkem okolju poleg srečnega in nedolžnega sveta otrok spoznamo tudi fragmente bolj realnega sveta odraslih. Dedek namreč nasprotuje poroki strica in je obremenjen s problemi svoje družine, hkrati pa zdravi posiljeno noro vaščanko. Zapleti se vendarle srečno končajo in mali Dongdong se po končanem nepozabnem poletju vrne nazaj v mesto.

Poletje pri dedku je idilična pripoved o lepoti podeželja in nostalgičnih spominih na otroštvo. Houjev pripovedni slog v tem filmu najbolj spominja na slog japonskega režiserja Ozuja.

čas življenja, čas smrti

(Tongnian wangshi / A Time to Live, a Time to Die)

Tajvan, 1985, 35mm, barvni, 125'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, HOU Hsiao-hsien

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža WANG Chi-yang

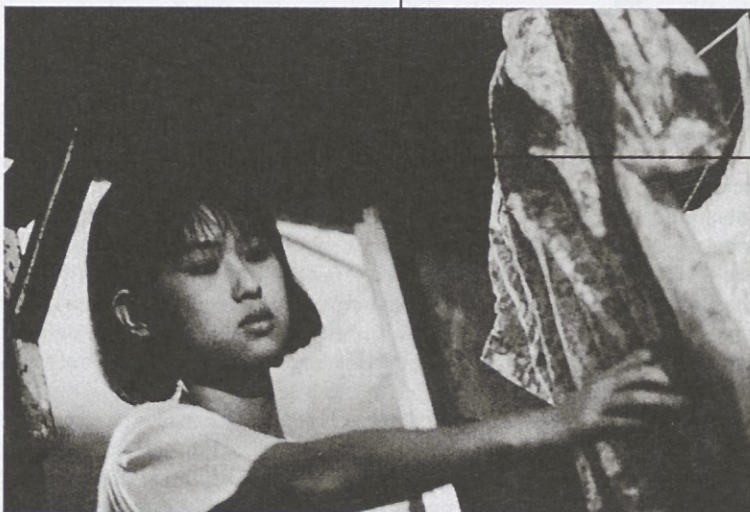
zvok SHIN Jian-shen

glasba WU Chu-chu

produkcija LIN Teng-fei

igrajo YU An-shun, HSIN Shu-fen, MEI Fang, TANG Ju-yun, TIEN Feng

nagrade nagrada mednarodne kritike na festivalu v Berlinu



V prah se povneš

Najbolj avtobiografski režiserjev film govori o odrasčanju v petdesetih in šestdesetih letih s poudarkom na tragediji kitajskih emigrantov na Tajvanu in vse večjih razlikah med starejšo in mlajšo generacijo.

Pripadniki starejše generacije še po dolgih letih bivanja na Tajvanu hrepenijo po vrnitvi v domovino in se tolažijo, da je obdobje bivanja na otoku le začasno. Pregarjajo jih občutki krivde in obhaja jih nostalgija za svojci, ki so ostali na celini. Mlajša generacija, ki na otoku odrasča, postaja z leti čedalje bolj navezana na otok in na njegove prebivalce. Čeprav je mladim domotožje staršev tuje in nedoumljivo, se vendar počutijo krive, saj jih niso sposobni razumeti in z njimi sočustvovati.



V prah se povrneš



Hči Nila



Mojster lutk

Film je grajen na nasprotjih, zgodba se vrti okoli treh pomembnih dogodkov, ki zaznamujejo neko družino: smrt očeta, mame in babice. Z očetovo smrtjo, ki s svojo dostojanstveno človekoljubnostjo uteleša tradicionalno etično osnovo ne le družine, ampak tudi socialnega reda, se zaključi idila podeželskega otroštva. Smrt mame predstavlja najbolj čustven in pretresljiv del filma; smrt babice, ki predstavlja najpomembnejšo vez s preteklostjo in poskrbi za nekaj najbolj poetičnih trenutkov filma, pa do kraja zapečati vsakršno upanje starejših generacij na vrnitev domov, na Kitajsko. Režiser v filmu obravnava problematiko starejše generacije Kitajcev in oblikovanje tajvanske nacionalne identitete med mlajšo generacijo, ki je zrasla na Tajvanu. Film zajema obdobje od prihoda nacionalistov po letu 1947 in kasnejša desetletja polkolonialnega vladanja ter postopno odrekanje sanjam starejše generacije. Hou začne s tem filmom, ki med drugim velja za njegovo prvo zrelo mojstrovino, prikazovati Tajvan kot hibridno skupnost, ki so jo oblikovali domorodci, tokovi beguncev, migrantov in kolonialistov in za katero je značilna kulturna in jezikovna raznovrstnost.

v prah se povrneš

(**Lianlian fengchen / Dust in the Wind**)

Tajvan, 1986, 35mm, barvni, 109'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHIU Tien-wen, WU Nien-jen

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen, YANG Jinn-an

glasba CHEN Ming-chang

produkcija LIN Teng-fei

igrajo WANG Ching-wen, HSIN Shu-fen

nagrade nagrada za najboljšo fotografijo in montažo na Festivalu treh celin v Nantesu

Avtobiografska pripoved scenarista Wu Nian-jena o dveh mladih, ki sta skupaj zrasla v majhnem rudarskem mestu Jiufen. A-Yuan in A-Yun zapustita podeželje in se odpravita v Taipei, kjer si poiščeta službo. Njuna zveza se v času bivanja v mestu začne rahljati in se po njegovem odhodu v vojsko tudi konča. Medtem se A-Yun poroči z drugim, zato se A-Yuan po končanem služenju vojaščine razočaran vrne spet na podeželje.

Hou se spet vrača k svoji stalni tematiki nasprotja med mestom in podeželjem ter prehodu tajvanske kmečke družbe v mestno.

hči nila

(**Nilouhe nuer / Daughter of the Nile**)

Tajvan, 1987, 35mm, barvni, 93'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba CHEN Chih-yuan

produkcija TSAI Sung-lin, WANG Ying-chieh

igrajo YANG Lin, Jack KAO, YANG Fan, LI Tien-lu, TSAI Fu-sen

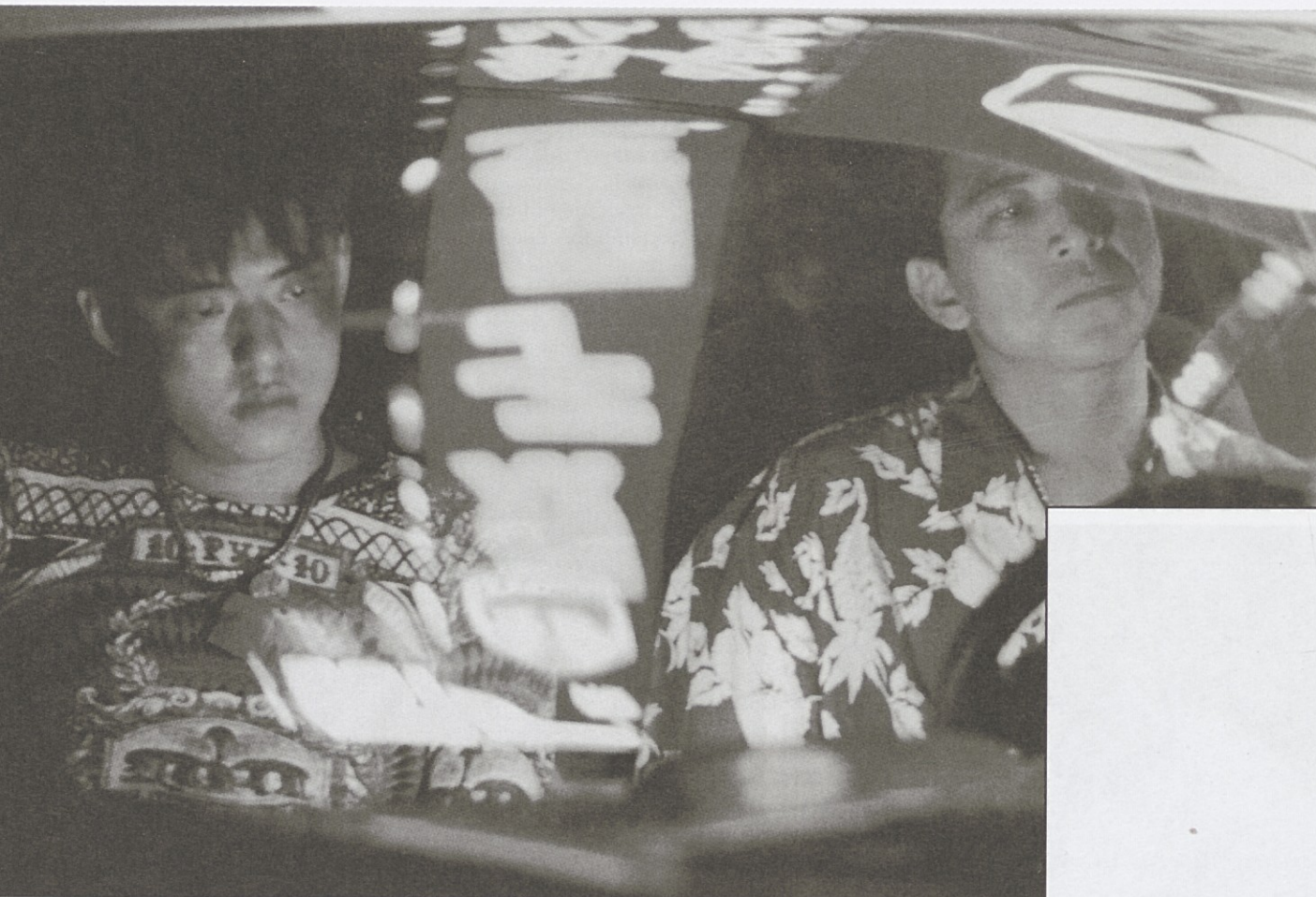
nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Torontu

Pripoved o mladem dekletu, ki dela v KFC *fastfoodu*, obiskuje večerno šolo in se ves čas zateka v svet barvitih stripov in domišljije (naslov filma je vzet po junakinji iz japonskega stripa, s katero se dekle identificira). Njen brat dela v baru, ponoči pa se s prijatelji zapleta v razna kriminalna dejanja, zaradi česar v nekem ropu umre. Enaka usoda doleti tudi njegovega prijatelja, v katerega je protagonistka zaljubljena.

Hči Nila nazorno odraža svet popularne najstniške kulture in raziskuje sodobno mestno življenje.

Mladina hrepeni po materialnih dobrinah in se iz malodušja in tesnobe predaja pretiranemu veseljačenju, kar pogosto poraja vse večje nasilje v družbi. Glavna junakinja je tipična predstavnica mlajše generacije, ki je razdvojena med kulturo tradicionalnega vzhoda in kapitalističnega zahoda.

Mirno opazuje nasilje in smrti okoli sebe, sama pa ni sposobna spremeniti toka dogajanja, ki ga usmerjajo izključno moški.



Zbogom jug, zbogom

Razpadanje socialnega reda se kaže tudi pri usodi sinov, ki so v tradicionalni kitajski družbi odgovorni za sorodnike in blaginjo družine, saj so izgubljeni in nesrečni ali izobčeni iz družbe, medtem ko so ženske bolj odgovorne in samozadostne. *Hči Nila* je prvi Houjev film, v katerem je glavna junakinja in hkrati pripovedovalka zgodbe ženska.

mesto žalosti

(Beiqing chengshi / A City of Sadness)

Tajvan, 1989, 35mm, barvni, 159'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, WU Nien-jen

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU Duu-chih, YANG Jinn-an

glasba Naoki Tachikawa

produkcija CHIU Fu-sheng

igrajo Tony LEUNG Chiu-wai, HSIN Shu-fen, LI Tien-lu, CHEN Sown-yung, Jack KAO

nagrade zlati lev za najboljši film na festivalu v Benetkah

Houjevo *Mesto žalosti* je najpomembnejši film tajvanskega novega vala v 80-ih letih in hkrati prvi tajvanski film, ki na tako pomembnem mednarodnem filmskem festivalu, kot je beneški, prejme glavno nagrado – zlatega leva in se zapiše v zgodovino svetovnega filma.

Nekateri kritiki ga imenujejo kot "film obdobja po ukinitvi vojaške diktature", saj nastane kot režiserjev odgovor na večjo demokratizacijo Tajvana po ukinitvi obsednega stanja leta 1987.

Hou v njem obravnava enega izmed političnih tabujev, o katerem se v času nacionalistične diktature celih štirideset let ni smelo govoriti ali pisati. Gre namreč za prvi tajvanski film, ki prikazuje eno najbolj travmatičnih izkušenj v zgodovini otoka, in sicer incident 28. februarja 1947 in politično preganjanje nasprotnikov guomindangškega režima, ki dogodku sledi. Režiser na platnu prikaže napeto povojno obdobje, ki je bilo dotlej izpuščeno iz uradne verzije tajvanske zgodovine, in obudi zatrite spomine prebivalcev Tajvana, ki na te dogodke seveda niso pozabili.

mojster lutk

(Hsimeng rensheng / The Puppetmaster)

Tajvan, 1993, 35mm, barvni, 142'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, WU Nien-jen, po izvorni zgodbi LI Tien-luja

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU Duu-chih, MENG Chi-liang

glasba CHEN Ming-liang, JAN Hong-da

produkcija CHIU Fu-sheng

igrajo LI Tien-lu, LIM Giong, Vicky WEI, HWANG Ching-ru, KAO Tung-hsiu, TSAI Chen-nan, YANG Li-yin

nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Cannesu

Drugi del trilogije o zgodovini in spremembah tajvanske družbe v prejšnjem (20.) stoletju. Po *Mestu žalosti*, ki obravnava obdobje tranzicije med leti 1945–1949, seže Hou še dlje nazaj v zgodovino, in sicer v obdobje japonske okupacije Tajvana med leti 1895 in 1945. *Mojster lutk* je anekdotska biografija znanega mojstra lutk LI Tianluja. Začne se z njegovim rojstvom leta 1910, konča pa s kapitulacijo Japonske in predajo Tajvana Kitajski. Pripoved poteka na več različnih plasteh, s čimer Hou zamegli konvencionalno razlikovanje med dokumentarcem in fikcijo, realnim in iluzijo ter meša osebne spomine in zgodovinske dogodke. Lutkovna igra v filmu nastopa kot metafora, ki odpira vprašanja o zgodovini, identiteti in možnosti razumevanja "resnice" o preteklosti.

dobri moški, dobre ženske

(Hao nan hao nu / Good Men, Good Women)

Tajvan, 1995, 35mm, barvni, 110'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, po romanu CHIANG Bi-yuja in LAN Bo-chowa

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

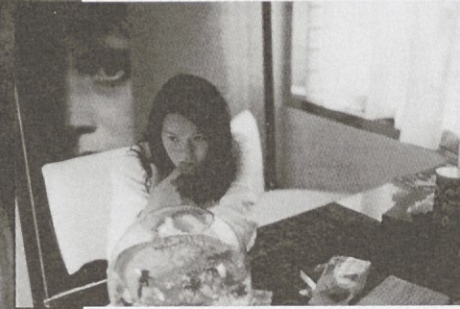
zvok TU Duu-chih

glasba CHEN Hwai-en, CHIANG Hsiao-wen

produkcija Kazuyoshi Okuyama, YANG Teng-kuei



Dobri moški, dobre ženske



Šanghajski lokvanji

igrajo Annie Shizuka Inoh, Jack KAO, LIM Giong, Vicky WEI
nagrade najboljši film na festivalu na Havajih, najboljši film po mnenju FIPRESCIja na festivalu v Singapurju

Zaključni del trilogije o moderni tajvanski zgodovini, ki se osredotoča na tri različna kritična obdobja tajvanskega zatrtga "ljudskega spomina". V tem zadnjem delu Hou obravnava čas protikomunističnega preganjanja v 50-ih letih, ki mu pravijo tudi "beli teror". Nacionalisti so se namreč bali ponovnih incidentov, kakršen je bil incident 28. februarja, zato so skušali izkoreniniti vse potencialne nasprotnike vlade ali vsaj drugače usmerjene ljudi. Takrat naj bi usmrtili okoli 5000 ljudi, vec tisoč pa naj bi jih zaprli. Film se začne in konča z dolgim posnetkom, v katerem se tajvanska filmska ekipa v meglenem dopoldnevu v podeželskem Kantonu sredi devetdesetih let pripravlja na snemanje filma o patriotskem tajvanskem paru, ki je zaradi levo usmerjenega političnega delovanja postal politična tarča "belega terorja" v 40-ih in 50-ih letih. V filmu se prepletata dve zgodbi, med seboj mešajo sedanost in preteklost, uradna zgodovina in osebna pripoved, resničnost in fikcija ter barvni in črno-beli prizori iz filma znotraj filma. Hou tako nadaljuje z dekonstrukcijo realističnega prikaza zgodovine, ki ga začne v *Mestu žalosti* in *Mojstru lutk*. Kompleksna zgradba ter večplastna "realnost" omogočata prikaz in hkrati primerjavo strasti, skrbi in nazorov v življenju dveh različnih generacij tajvanske mladine.

zbogom jug, zbogom

(Nanguo zaijian, nanguo / Goodbye South, Goodbye)

Tajvan, 1996, 35mm, barvni, 112'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Hwai-en, Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU DUU-chih

glasba LIM Giong

produkcija Kazuyoshi Okuyama, YANG Teng-kuei

igrajo Jack KAO, HSU Kuei-ying, LIM Giong, KING Jieh-wen, Annie Shizuka Inoh

Navidezno preprosta in lahkotna zgodba o Gaou in njegovih dveh družabnikih, dekletu Ying in prijatelju Biantou prikazuje odtujenost, nered in krutost življenja v moderni tajvanski družbi.

Metropolitanski Taipei je središče modernizacije in bogastva otoka, medtem ko v ostalih delih Tajvana cvetijo nelegalni posli, kot so korupcija, hazardiranje, kriminal, kratka stanje brez reda in miru. Trojica iz periferije se zdolgočaseno prebija skozi dneve in večino časa preživlja ob telefonu, igranju video igrice, v hazardskih in gangsterskih zbirališčih ter vožnjami z motorji, avtomobili ali vlaki po mestih in podeželskih cestah. Najbolje se počutijo v gibanju in iskanju novih možnosti oz. rešitev. Tako Gao kot Biantou sta tipična predstavnika tajvanske plitke in zdolgočasene mladine, ki se ukvarja z nečistimi posli ter kuje načrte, s katerimi bi na hiter in enostaven način obogatela.

Film poudarja tajvanski vsakdan zunaj prestolnic, ki se upira hitro se razvijajoči globalizaciji otoka. Hou pravi, da je v njem želel prikazati "vsakdanji tajvanski prostor" in ohraniti njegovo avtentičnost, še preden se bo razvijajoča se globalizacija iz Taipeja razširila po otoku.

šanghajski lokvanji

(Haishang hua / Flowers of Shanghai)

Tajvan, 1998, 35mm, barvni, 109'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, po romanu HAN Ziyuna

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU DUU-chih

glasba Yoshihiro Hanno

produkcija HOU Hsiao-hsien

igrajo Tony LEUNG Chiu-wai, Michiko Hada, Carina LAU Ka-ling, Jack KAO

Hou se s filmom *Šanghajski lokvanji* prvič loti zgodbe, ki ni povezana s problematiko družbe ali zgodovine Tajvana. Poleg drugačne vsebine režiser izbere tudi popolnoma drugačen filmski jezik. Odloči se za pogostejše gibanje kamere, manjšo razdaljo med kamero in predmetom snemanja ter za uporabo zatemnitev in odtemnitev.



Šanghajski lokvanji

Film opisuje socialno življenje v šanghajskem predelu bordelov konec 19. stoletja. Dogajanje poteka v elegantno dekorirani "hiši cvetja" v Chang-san, mestnem predelu pod britansko koncesijo, kamor so zahajali državni uradniki in njihovi pristaši, ki niso smeli obiskovati javnih hiš v ostalih delih mesta pod kitajsko upravo.

mambo tisočletja

(Qianxi mambo / Millennium Mambo)

Tajvan, 2001, 35mm, barvni, 105'

režija Hou Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža Ching-sung

zvok TU DUU-chih, KUO Li-chi

glasba Yoshihiro Hanno, LIM Giong

produkcija CHU Tien-wen, Eric Heumann

igrajo SHU Qi, Jack KAO, TUAN Chun-hao, CHEN Yi-Hsuan, Jun Takeuchi, NIU Chen-er

Mlada Vicky je razpeta med dva moška. Trenutno sicer živi s Hao-Haom, toda rada bi se ga čimprej rešila, še posebej, ker v tem razmerju dela za oba. Denar služi kot hostesa v nočnem klubu, Hao-Hao pa brezciljno postopa naokrog in obsesivno išče sledi njenega morebitnega prešuštvovanja: stika po njenih stvareh, preverja njene izdatke na bančni kartici, jo ovohava ... Dvakrat Vicky že pobegne k Jacku, japonskemu poslovnežu s sumljivim ozadjem, toda Hao-Hao jo roti, naj ostane z njim. Vicky si postavi *deadline*: ko bo izpraznila svoj bančni račun, ga bo zapustila. Vmes se vse bolj navezuje na Jacka, za katerega pa ni prepričana, ali hoče z njo le prijateljevati ali si želi resnejšega razmerja.

Mambo tisočletja





Informacije:
www.kinodvor.si
t: 43 42 500



kinodvor

celoletni festival avtorskega filma

Kakovostnemu filmskemu programu želimo zagotoviti udoben ogled, zato smo zasnovali sponzorsko akcijo **Na svojem stolu**, s katero vabimo prijatelje filmske umetnosti in simpatizerje Kinodvora, da podarijo nov stol za nov avditorij, ki bo imel 204 sedeže.

Od 19.10., ko je stekla akcija, je svojo podporo nastajajočemu kinu z nakupom stola izkazalo že več kot 150 ljubiteljev filma. Prisedite še vi:

moj stol

Vsak darovalec stola izbere njegovo mesto v dvorani, na njem dobi posebno ploščico, na kateri se odtisne ime sedeža po izbiri. V zahvalo prejme izkaznico ugodnosti, ki ponuja brezplačno vstopnico za vsak film iz programa redne distribucije v prvem letu (okrog trideset filmov), po izteku prvega leta pa bomo darovalce vabili na obletnice.

izbrani stol (glej www.kinodvor.si za prosta mesta)

napis na stolu

ime in priimek

naslov

davčna številka

telefon

znesek v višini 39.000 SIT bom poravnal:
(ddv je vključen v ceno)

po položnici ☐ osebno ☐

